

IMAGEM-DOCUMENTO

REFIGURAÇÕES DO ARQUIVO NOS FILMES DE FILIPA CÉSAR,  
HITO STEYERL E HARUN FAROCKI

Sara Alves Costa Magno

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Comunicação e Arte

2014



FACULDADE DE CIÊNCIA SOCIAIS E HUMANAS  
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

IMAGEM-DOCUMENTO

REFIGURAÇÕES DO ARQUIVO NOS FILMES DE FILIPA CÉSAR,  
HITO STEYERL E HARUN FAROCKI

Sara Alves Costa Magno

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Comunicação e Arte

2014



Dissertação apresentada para cumprimento  
dos requisitos necessários à obtenção  
do grau de Mestre em Ciências da Comunicação,  
Comunicação e Arte,  
realizada sob a orientação científica  
de Professora Doutora Margarida Medeiros



## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Professora Margarida Medeiros por me ter orientado nesta tese, especialmente na definição do tema e sucessivas conversas acerca dos autores aqui referidos e da bibliografia escolhida.

Ao Jurgen Bock gostaria de agradecer por ter sido sempre generoso nas conversas que trocámos e por ter disponibilizado tanto a biblioteca como a videoteca da Maumaus, que foi uma fonte fundamental para a minha investigação.

À Filipa César por ter mantido uma correspondência ativa, por ter facultado bibliografia acerca do seu trabalho, bem como pela sua inspirada entrevista.

À Cláudia Pestana, em primeiro lugar, por ter cedido a sua casa onde desenvolvi a maior parte desta tese e, em segundo, por ter lido e relido todas as versões desta tese acompanhado o processo e levando-me a questionar sempre mais.

À Rita Furtado por todas as revisões de texto e especialmente pela sua infinita amizade e dedicação.

Ao grupo Work in Progress da Católica pelo apoio estrutural e motivação, em especial à Maria Sequeira Mendes que orienta este grupo e à Daniela Agostinho pela sua leitura atenta e por todos os comentários e sugestões.

Muito obrigada também a todos os meus amigos com quem partilhei este processo, sem cada conversa que tivemos relacionada com a “academia” ou não, este trabalho não teria sido possível. Em particular a James Newitt pelas longas conversas em que dissecámos conceitos e colocámos tudo em causa até encontrar um sentido para esta tese, ao José Oliveira pelas incontáveis ajudas e discursos motivadores, à Nica Paixão pelo seu interesse no tema e contributo nas traduções do inglês e ao João Henriques. Finalmente um obrigado especial ao Miguel Cid por ter sido o primeiro a acreditar neste projeto.

## RESUMO

Esta tese analisa o conceito de imagem-documento na arte contemporânea através do comentário a um conjunto de filmes, que têm em comum uma génese documental: *A Cruz e a Prata* (2010), de Harun Farocki, *Cacheu* (2010), de Filipa César e *November* (2004), de Hito Steyerl. Em primeiro lugar, é introduzido e definido o conceito de imagem-documento e, em seguida, são identificadas as transformações a que o conceito de arquivo tem vindo a ser sujeito no contexto da arte contemporânea e, consequentemente, como é que esta transformação altera a noção de documento visual e a forma como este é recebido pelo espectador. A tese divide-se em três capítulos, sendo que no primeiro é feita uma abordagem ao conceito de imagem-documento relacionando o percurso que associa o documento ao espaço da arte com referências históricas; no segundo capítulo, é elaborado comentário individual dos filmes; e no terceiro é abordado o papel do documentário na arte contemporânea, bem como o conceito de “efeito de arquivo” e a sua relação com os filmes enunciados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem, Documento, Arquivo, Arte, Documentário, Realidade, Ficção, Filme, Apropriação



## ABSTRACT

This thesis explores the concept of the “image-document” in contemporary art, through a commentary on a set of films that sit within an expanded field of documentary: *The Silver and the Cross* (2010), by Harun Farocki; *Cacheu* (2010), by Filipa César; and *November* (2004), by Hito Steyerl. Firstly, the concept of the “image-document” is introduced and, subsequently, the transformations that the concept of the archive has been enduring within the field of contemporary art is identified, including, the way those transformations may alter the notion of the visual document and how it is received by the viewer. In this sense, the thesis is divided into three chapters. The first consists primarily of a description of the concept of the “image-document”, connecting a path that links the document to the realm of art with historical references. The second chapter contains a commentary on each individual film, while the third chapter discusses the role that documentary practice plays in contemporary art, as well as the concept of “archive effect”, and its relation to each of the films.

KEYWORDS: Image, Document, Archive, Art, Documentary, Reality, Fiction, Film, Appropriation



## ÍNDICE

<b>Índice de Imagens .....</b>	<b>p. xii</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>p. 3</b>
<b>Capítulo I: Imagem-Documento:</b>	
<b>Transformações do documentário no campo da arte.....</b>	<b>p. 7</b>
• A inclusão da imagem-documento no espaço da arte	
• Documenta X e 11: o papel das grandes exposições de arte para a disseminação da imagem-documento	
<b>Capítulo II: Comentário às obras.....</b>	<b>p. 14</b>
2.1. Filipa César, <i>Cacheu</i> , 2012	
• <i>Luta ca caba inda</i> , a documentação de um arquivo	
• Os filmes encontrados	
• O arquivo como uma “casa de limpeza de significados”	
• O carácter contraditório do arquivo	
2.2. Hito Steyerl, <i>November</i> , 2004	
• A relação autobiográfica	
• Disparidades em <i>November</i>	
• A combinação de vários materiais	
• Entre o documental e o ficcional	
• <i>Détournement</i>	
2.3. Harun Farocki, <i>A Cruz e a Prata</i> , 2010	
• Projeto curatorial	
• Metáfora	
• Imagem, Trabalho e Guerra	
• Imagens que viajam	
• Apropriação do documento	
<b>Capítulo III: O papel do documentário na arte contemporânea e a experiência da imagem-documento enquanto “efeito de arquivo” .....</b>	<b>p. 48</b>
• Disparidade temporal	
• Disparidade intencional	
<b>Conclusão.....</b>	<b>p. 53</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>p. I</b>
<b>Apêndice A: Corpus (recurso a dispositivos de imagem).....</b>	<b>p. I</b>
<b>Apêndice B: Filmografia.....</b>	<b>p. V</b>
<b>Apêndice C: Entrevista.....</b>	<b>p. XVI</b>

## Índice de Imagens

Fig. 1 – Fotograma do filme <i>Cacheu</i> de Filipa César. (Berlim, 2012).....	p. 24
Fig. 2 – Fotograma do filme <i>Cacheu</i> de Filipa César. (Berlim, 2012).....	p. 24
Fig. 3 – Fotograma do filme <i>Cacheu</i> de Filipa César. (Berlim, 2012).....	p. 25
Fig. 4 – Fotograma do filme <i>Cacheu</i> de Filipa César. (Berlim, 2012).....	p. 25
Fig. 5 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 32
Fig. 6 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 32
Fig. 7 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 34
Fig. 8 – Fotograma do filme <i>October (Ten Days that Shook the World)</i> , realizado por Sergei M. Eisenstein (1928, União Soviética).....	p. 35
Fig. 9 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 37
Fig. 10 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 37
Fig. 11 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 42
Fig. 12 – Fotograma do filme <i>November</i> de Hito Steyerl. (2004, Berlim).....	p. 42
Fig. 13 – Gaspar Miguel de Berrío, <i>Descrição de Serro Rico e Villa Imperial Villa de Potosí</i> . 1758, óleo sobre tela, 262 x 181cm. Museu Colonial Charcas da Universidade São Francisco Xavier, Sucre, Bolívia.....	p. 45
Fig. 14 – Fotograma do filme <i>A Cruz e a Prata</i> de Harun Farocki. (2010, Berlim).....	p. 45
Fig. 15 – Fotograma do filme <i>A Cruz e a Prata</i> de Harun Farocki. (2010, Berlim).....	p. 46
Fig. 16 – Fotograma do filme <i>A Cruz e a Prata</i> de Harun Farocki. (2010, Berlim).....	p. 46
Fig. 17 – Fotograma do filme <i>A Cruz e a Prata</i> de Harun Farocki. (2010, Berlim).....	p. 46
Fig. 18 – Fotograma do filme <i>A Cruz e a Prata</i> de Harun Farocki. (2010, Berlim) )....	p. 46
Fig. 19 – Fotograma do filme <i>Nicht löschbares Feuer</i> , realizado por Harun Farocki, (1969, Alemanha).....	p. 50
Fig. 20 – Fotograma do filme <i>A Cruz e a Prata</i> de Harun Farocki. (2010, Berlim).....	p. 55

A diferença entre realidade e ficção?

A ficção tem de fazer sentido.

Tom Clancy (1997)



## Introdução

Esta tese é uma análise ao conceito de imagem-documento na arte contemporânea através do comentário a um conjunto de filmes, que têm em comum uma génese documental: *A Cruz e a Prata* (2010), de Harun Farocki, *Cacheu* (2010), de Filipa César e *November* (2004), de Hito Steyerl. Depois de um contacto mais próximo com a obra de Harun Farocki durante a retrospectiva da sua obra no festival Doclisboa, em 2011, e do facto de ter colaborado num projeto deste artista, em 2013, para a exposição “Labor in a Single Shot”, despertou-me a curiosidade para o posicionamento do documento na arte e, ao mesmo tempo, para a forma como Harun Farocki questiona as imagens, não só as que são provenientes de um contexto artístico, como também todas as outras imagens que nos rodeiam. Por conseguinte, tornou-se necessário perceber o alcance da sua obra tendo em conta a forma como contribuiu para o meio artístico e o trabalho de outros artistas como, por exemplo, a portuguesa Filipa César e a alemã Hito Steyerl. Por isso, ao longo desta tese irei, em primeiro lugar, introduzir e definir o conceito de imagem-documento e, em seguida, questionar quais as transformações a que o conceito de arquivo tem vindo a ser sujeito no contexto da arte contemporânea e, consequentemente, como é que esta transformação pode alterar a noção de documento visual e a forma como é recebido pelo espectador. Neste sentido, a tese divide-se em três capítulos, sendo que o primeiro é, por um lado, uma primeira abordagem ao conceito de imagem-documento e, por outro, uma resenha do percurso que liga o documento ao espaço da arte com referências históricas; o segundo capítulo, que constitui a parte central desta tese, é composto pelo comentário individual dos filmes; enquanto o terceiro apresenta o conceito de “efeito de arquivo” e a sua relação com os filmes enunciados.

Os filmes aqui analisados são ensaios visuais que foram escolhidos porque se considera que o seu conteúdo tem subentendida uma reflexão sobre a imagem enquanto documento, sobre o arquivo enquanto conceito e, ainda, sobre a imagem como um elemento intrinsecamente subjetivo e resistente à representação da realidade. Assim, os três filmes acima referidos são um encontro entre uma imagem, ou várias imagens existentes e um projeto figurativo dedicado a observá-la; por outras palavras, são um estudo da imagem por meio da própria imagem.

No filme *A Cruz e a Prata*, Harun Farocki comenta, em detalhe, a imagem de um quadro conhecido por *Descrição de Cerro Rico*, pintado em 1758 por Gaspar Miguel de Berrío. Nesse quadro está representada uma paisagem da cidade de Potosí, na Bolívia; em *Cacheu*, Filipa César fala-nos das estátuas dos representantes do período da colonização portuguesa na Guiné Bissau, que se encontram agora arruinadas no forte de Cacheu que em tempos foi uma base para a comercialização de escravos africanos; por sua vez, em *November*, Hito Steyerl recorre a imagens do seu primeiro filme, realizado na década de 1980, para contar a história da sua amiga Andrea Wolf que se tornou numa ativista feminista pela libertação dos Curdos na Turquia.

Tanto o quadro de Berrío, como as imagens das estátuas coloniais, como o primeiro filme de Steyerl desempenham e desencadearam o cerne da narrativa destes filmes e são aqui tratados como documentos.<sup>1</sup> No entanto, questiona-se sobre que tipo de documentos se trata, que autoridade lhes confere o direito de serem tratados como documentos? Como os autores os interpelam e que ferramentas têm para o fazer? Porque são relevantes e que questões lhes estão implícitas? Porque faz sentido regressar e questionar estas imagens hoje? Que verdades escondem e que verdades nos são reveladas? E como são recebidas pelo espectador? Estas questões têm a ver fundamentalmente com noções de resistência, autoridade, veracidade e perceção que são também estruturais para o conceito de arquivo como um sistema discursivo ativo e regulatório. É esta formulação do arquivo que tem chamado a atenção de muitos artistas que se têm vindo a apropriar, ao mesmo tempo que interpretam, reconfiguram e interrogam, estruturas e material de arquivo.<sup>2</sup>

De forma geral, estas questões podem ser aplicadas à obra de Harun Farocki, de Filipa César e de Hito Steyerl, cujo principal meio de produção das suas práticas artísticas é a fotografia e o filme ou vídeo. Meios estes que são, em si próprios, formas de arquivamento, pois, “a fotografia pode ser considerada, simultaneamente, um documento e um mecanismo de arquivamento, porque a câmara fotográfica é, *à priori*, uma máquina de arquivamento.”<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> O que, em termos gerais, significa qualquer tipo de registo de informação, independentemente do formato ou suporte utilizado para o seu registo, quer seja textual ou visual, público ou privado, que possa servir como prova de um evento. Def. Documento, segundo *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Temas e Debates, Lisboa: 2005, p. 3071: “1. Qualquer escrito para esclarecer determinada coisa; 1.1. Qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções, etc.) que elucide instrua, prove ou comprove algum facto, acontecimento, dito, etc; 1.2. Atestado, escrito, etc. que sirva de prova ou testemunho (...)”

<sup>2</sup> Cf. Okwui Enwezor, “Archive Fever, Photography Between History and the Monument” in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Catálogo Exposição. (Nova Iorque: International Center of Photography, 2008): 11



A imagem reproduzível, seja uma imagem estática ou uma imagem em movimento, derivada de uma câmara analógica ou digital, torna-se, no âmbito da sua reprodução mecânica, uma imagem de arquivo. Por conseguinte, a imagem fotográfica tornou-se num objeto de fascínio e, portanto, apropriado por vários artistas como um instrumento crítico para o próprio conceito de arquivo. Segundo Okwui Enwezor estes são os motivos estéticos e históricos que resultam da relação da fotografia com o arquivo e ainda a razão fundamental pela qual a fotografia e o filme são considerados os principais documentos de arquivo reconhecidos como testemunhos pictóricos de um evento histórico.<sup>4</sup> *A Cruz e a Prata*, *Cacheu* e *November* são filmes que questionam a forma como a noção de documento visual tem vindo a ser alterada e a consequente transformação do conceito de arquivo - não só no conjunto da obra de cada um dos autores, como num campo ainda mais vasto de produção de arte atualmente.

Encontrou-se na obra de Harun Farocki o seu interesse pela forma como as imagens técnicas produzem significados e a sua forma de observar e questionar as imagens produziu uma forma de pensar e atuar artisticamente. Apropriando-se de “imagens operacionais”<sup>5</sup> que inicialmente pertenciam a um contexto puramente utilitário, Farocki aponta para os lugares menos visíveis onde se produzem as imagens e oferece-nos instrumentos para as compreender. Da mesma forma, Filipa César e Hito Steyerl combinam documentário com pontos de vista subjetivos e questionam a relação entre a história, a memória, a imagem e a narrativa. São estes os pontos de interesse em comum que importa expor ao longo desta tese. No entanto, tornou-se necessário contextualizar os assuntos contidos em cada um dos filmes. Apesar de haver uma semelhança na questão pós-colonial que se repete no filme de Filipa César e de Harun Farocki, e de ter consciência do seu elevado interesse, não se pretende explorar a relação entre arquivo e pós-colonialismo, pois considera-se que a sua articulação implica um passo à frente desta tese. Ainda assim, é uma questão que está presente e consciente no comentário dos filmes apesar de não ser uma particularidade para a definição de imagem-documento que aqui se apresenta.

---

<sup>3</sup> Enwezor, “Archive Fever”, 12 - Exceptuando os casos em que as obras citadas foram lidas em português, todas as traduções são minhas

<sup>4</sup> Enwezor, *idem*, 30

<sup>5</sup> Farocki, Harun, “Phantom Images,” in: *Public*, Number 29 (2004): 12-24

Neste sentido, propõe-se identificar e comentar as questões que estes filmes levantam relativamente às imagens que tratam. Estas imagens são observados pelos autores como provas de um evento ou de uma situação particular, mas a autoridade que lhes confere o direito de serem tratados como documentos difere e não depende diretamente do arquivo enquanto instituição, mas sim enquanto conceito. Por exemplo, o quadro de Berrío é proveniente da coleção de um museu, no entanto, as esculturas encontram-se abandonadas no forte de Cacheu, ou representadas noutros filmes e fotografias, e o primeiro filme de Steyerl apenas existe no seu arquivo pessoal. Logo, é possível que o termo “documento de arquivo” esteja completamente errado para definir estas imagens, não fosse “arquivo” um conceito em permanente transformação e, por isso mesmo, também ele próprio de difícil definição. Contudo, as questões relativas ao arquivo são muito vastas e referidas por vários autores em diferentes contextos teóricos e práticos. Com efeito, é necessário localizar estas questões dentro das circunstâncias de produção de cada filme e retomar estes assuntos com base nas particularidades de cada um para que o foco e a atenção sejam sempre a partir do comentário dos mesmos.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Inicialmente foi também proposto realizar um contacto por meio de entrevista com os autores dos filmes. No entanto, foi possível apenas realizar a entrevista com a artista Filipa César que se mostrou desde o primeiro contacto disponível para partilhar informação – esta entrevista é apresentada como apêndice desta tese e frequentemente citada no comentário ao seu filme. A notícia do falecimento de Harun Farocki durante esta investigação impossibilitou a intenção inicial desta proposta, desencadeando, no entanto, uma conversa produtiva com Jurgen Bock, que, para além da sua relação de amizade com o autor, comissariou várias das suas exposições inclusivamente em Portugal.

## CAPÍTULO I

### **Imagem-Documento: Transformações do documentário no campo da arte**

- I. O artista faz a obra. O primitivo expressa-se em documentos.
- II. A obra de arte é apenas acidentalmente um documento. Nenhum documento é por si só uma obra de arte.
- III. O trabalho artístico é uma obra-prima. O documento serve para instruir.
- (...)
- XIII. O artista dispõe-se a conquistar o significado. O homem-primitivo barrica-se atrás do assunto.<sup>7</sup>

Neste capítulo pretende-se introduzir o conceito de imagem-documento traçando um percurso em que arte e documento se têm vindo a cruzar de forma mais ou menos conflituosa, culminando numa aproximação mais intrínseca e refletida nas últimas duas décadas. Procura-se, desta forma, delimitar o contexto em que os filmes que serão comentados em seguida foram produzidos.

As estratégias documentais estão entre os recursos mais importantes da arte contemporânea<sup>8</sup>. Desde o início dos anos noventa do século XX sucessivas ondas de adaptação do documento têm sido integradas na produção artística. Um revivalismo emergiu especialmente no contexto da crítica institucional, depois do seu primeiro aparecimento nos anos setenta baseado em práticas centradas em pesquisa e processos jornalísticos. Ao mesmo tempo, ocorre uma sobreposição entre o vídeo, o cinema, a reportagem, o ensaio fotográfico e outras formas, nas quais vários géneros e formatos existentes se cruzam e transformam o trabalho do audiovisual, do filme, do vídeo e da instalação. Este tipo de produção artística tende a refletir acerca da organização de documentos e das subjetividades que daí resultam.

O tratamento que aqui se faz relativamente à imagem enquanto documento não tem a ver com uma apreciação do documento por si só, pois isoladamente o documento não representa grande interesse para estes autores. O documento só se torna relevante para estes

---

<sup>7</sup> Walter Benjamin, "Thirteen theses against snobs", in *One Way Street and Other Writings*, (London, NLB, 1979): 66

<sup>8</sup> Cf. Hito Steyerl, "Documentarism as Politics of Truth" (2005), in: <http://www.eipcp.net> 05/2003, acedido em 8 Jun 14

autores quando é posto em contexto e faz parte de uma constelação narrativa mais complexa. Por outro lado, torna-se ainda mais apelativo quando, num determinado contexto, o mesmo documento pode ser usado para apoiar politicamente um sistema, enquanto noutro contexto pode questionar e subverter esse mesmo sistema. É neste sentido que, num contexto artístico, um documento coloca mais dúvidas do que dá certezas.

Assim, o que se pretende aqui definir como imagem-documento é, em grande parte, descrito por Harun Farocki como “imagens operatórias”. Segundo Farocki, “estas são imagens que não representam um objeto, pelo contrário, fazem parte de uma operação.”<sup>9</sup> Logo, são todas as imagens que resultam de contextos que não fazem parte do domínio da arte e que se assume como sendo diferentes da arte. No entanto, são agora importadas para o contexto da arte e declaradas como um alvo apelativo para o trabalho artístico e/ou curatorial. Segundo o autor, estas imagens funcionam como agentes da tecnologia, das telecomunicações e, também, como dispositivos de representação de poder. Portanto, a possibilidade de referenciar realidades sociais e políticas como material de arquivo, usando desde imagens de arquivos de câmaras de vigilância, até imagens de arquivos pessoais - permite a entrada do documentário na arte. As “imagens operacionais”, tal como Farocki as descreve, são essencialmente imagens de cariz indicial<sup>10</sup> e provenientes da tecnologia digital, que proporcionou a sua proliferação. O termo imagem-documento aqui referido vai ao encontro das premissas das “imagens operacionais”, abrangendo ainda imagens de origem não indicial, ou seja, qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções, pintura, escultura, desenho técnico, etc.), ou seja, imagens que sirvam para esclarecer determinada coisa ou que elucide, instrua, prove ou comprove algum facto ou acontecimento.

### **A inclusão da imagem-documento no espaço da arte**

Se a prática documental é uma das tendências mais significativas dentro da arte das duas últimas décadas, então, de que forma a fotografia e o filme documental tradicional têm

---

<sup>9</sup>Farocki, Harun, “Phantom Images,” in: *Public*, Number 29 (2004): 17

<sup>10</sup> O termo “indexicalidade” ou “indicialidade” originalmente cunhado por Charles Peirce refere-se à relação física entre o objecto fotografado e a imagem daí resultante que, segundo Tom Gunning, oferece uma pretensão de verdade à fotografia. Gunning usa este termo para descrever a crença predominante de que a fotografia tradicional retrata fielmente a realidade, afirmando que a alegação de verdade depende do cariz indicial (ou indexical) e da precisão visual das imagens fotográficas. Tom Gunning, “What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs”, *Nordicom Review*, vol. 5, no.1/2 (September 2004): 41

sido reinventados e revigorados pela fusão de tradições, como o vídeo, a performance e a arte conceptual? “The Green Room - Reconsidering the Documentary and Contemporary Art”, uma antologia de textos reunidos por Maria Lind e Hito Steyerl, oferece um campo de referência para situar o pensamento documental contemporâneo e potencialmente responder a algumas das questões que foram sendo levantadas ao longo desta investigação.<sup>11</sup> Segundo Lind e Steyerl, o documentário é uma forma que emerge de um estado de crise, proporcionando assim um lugar para discussões de conteúdo social. Da mesma forma, a imagem-documento, quando é apresentada no contexto artístico, pretende espelhar os efeitos de decisões políticas e económicas do passado no presente. A sua inclusão no campo da arte marca historicamente um momento de crise social e política, como foi o caso dos primeiros anos do comunismo soviético e os debates sobre produtivismo e factografia,<sup>12</sup> bem como a Grande Depressão da década de 1930 nos EUA e a fotografia documental reformista, os movimentos anti-coloniais e o nascimento do filme-ensaio, e ainda, os movimentos artísticos dos anos sessenta e setenta e o documentário *nouvelle vague*.<sup>13</sup> No entanto, a inclusão de documentários no campo da arte foi fortemente contrariada. Ao longo da história da arte, as práticas documentais têm sido tradicionalmente entendidas como sendo precisamente o oposto da arte, nessa discussão, Okwui Enwezor chega a referir que “o documento era considerado como o alter-ego da arte”.<sup>14</sup>

Por outro lado, realizadores como Chris Marker, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Jean-Marie Straub, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, bem como, os escritores Walter Benjamin, Bertolt Brecht e Günther Anders fazem parte de um conjunto de autores que originalmente influenciaram este processo de inclusão da imagem-documento na arte.

Walter Benjamin, como foi referido, foi um dos autores que cedo se deteve sobre a relação entre a arte e o documento. Numa edição que recolhe vários textos de Benjamin, *One Way Street*, encontra-se um texto denominado “Thirteen Theses Against Snobs”, citado no início deste capítulo. O autor ironicamente faz referência a esta relação, situando-os como dois opostos e colocando a arte como uma “obra-prima” e o documento como uma

---

<sup>11</sup> Cf. Maria Lind, Hito Steyerl (ed.), “The Green Room - Reconsidering the Documentary and Contemporary Art” (Berlim: *Sternberg Press* and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008)

<sup>12</sup> Cf. Hito Steyerl, *Truth Unmade: Productivism and Factography*, (eipcp.net, 2009) acedido em 19 Set 2014 <http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/en>

<sup>13</sup> Cf. Maria Lind, Hito Steyerl (ed.), *Idem*

<sup>14</sup> Enwezor, “Archive Fever”, 12 – Apesar de alter-ego querer dizer o outro lado da mesma coisa e não coisas opostas, entende-se que a mesma coisa contenha dois lados opostos dentro de si mesma. Mais à frente comenta-se a frase de Olivier Lugon em que o autor refere que o documentário está “para além da arte e, no entanto, muito parte dela.”

preocupação do homem primitivo.<sup>15</sup> Ao mesmo tempo que Benjamin refletia sobre esta relação, decorriam acesas discussões nos círculos da *avant-garde* soviética, cujos membros pretendiam fazer uma análise acerca da construção da realidade e das políticas de percepção. Mais tarde, essa discussão veio a influenciar o texto de Benjamin "O Autor como Produtor",<sup>16</sup> escrito em 1934, que concilia algumas das ideias referidas nesses debates e apresenta uma visão mais articulada do documentário, das suas relações de produção e, ainda, a relação do documentário com o aparelho do Estado. Referindo-se à imprensa russa, Benjamin alude ao desaparecimento da distinção convencional entre autor e público.<sup>17</sup> Neste texto, Benjamin aborda uma questão importante: "até que ponto é que a consciência política na obra de arte se tornou numa ferramenta para o desenraizamento da autonomia da obra e do autor?" Por outras palavras, o texto de Benjamin aborda a questão do comprometimento do artista ou do escritor, em determinadas condições sociais, o que leva a questionar "qual a relação entre a obra de arte e os meios de produção do seu tempo?"<sup>18</sup>

Desde então, o aparecimento repetido de formas documentais dentro do campo de arte, bem como a sua subsequente marginalização, é acompanhado por divergências acerca do seu estatuto enquanto arte. A sua suposta natureza não artística foi explorada estrategicamente, a fim de se distanciar de outro tipo de padrões estéticos. Desde o final dos anos 1960 até hoje, a incursão de modos documentais na arte marcou o período durante o qual o impacto dos meios de comunicação e da era da informação se sucedeu a uma negociação instável da relação entre os dois no campo da arte. Logo, a informação tornou-se numa preocupação central da crítica de práticas artísticas. Pois, a era da globalização neoliberal, de 1989 em diante,<sup>19</sup> gerou uma prolífera série de formas documentais que, apesar das suas diferenças formais, partilham o mesmo desejo de tocar o real<sup>20</sup> e criam arenas de debate dentro de um ambiente fragmentado e cada vez mais privatizado. A consequente

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin, "Thirteen theses against snobs", 66

<sup>16</sup> Cf. Walter Benjamin, *The Author as Producer* in "Understanding Brecht" (London, Verso, 1998)

<sup>17</sup> Cf. Walter Benjamin, *The Author as Producer*, 86

<sup>18</sup> Okwui Enwezor, "The Artist as Producer in Times of Crisis", (2004) acedido em 17 Nov 2014. <http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/Enwezor.AuthorProd..pdf>

<sup>19</sup> Refere-se aqui apenas a data de 1989 relativa à queda do Muro de Berlim, mas é possível referir outros acontecimentos determinantes para uma aproximação do documental à arte, como por exemplo, o fim da Guerra Fria, a desintegração da União Soviética e o consequente desmantelamento do modelo do socialismo, grande desenvolvimento tecnológico e industrial, especialmente no sector da comunicação e, finalmente, a própria reorganização do capitalismo na sua forma atual, o neoliberalismo.

<sup>20</sup> Alain Badiou, "The Passion For The Real and the montage of semblance" in *The Century*, (London Polity Press, 2007):52

privatização dos meios de comunicação e dos cortes no financiamento público fez com que a produção de documentário experimental fosse cada vez mais integrada no espaço da arte, que tem vindo a tornar-se num laboratório para o desenvolvimento de novas expressões documentais. Segundo Bill Nichols, a experimentação dentro das vanguardas artísticas que definem as normas para a representação da realidade dos meios de comunicação, é algo que constitui o documentário desde o início.<sup>21</sup> Da mesma forma, Olivier Lugon observa que, historicamente, a sobreposição entre as práticas documentais e o campo da arte produziu um debate intenso. No seu texto introdutório “Documentary: Authority and Ambiguity”<sup>22</sup>, o autor considera que o documentário histórico foi essencialmente produzido dentro do campo da arte, mas negou repetidamente fazer parte dele: “para além da arte e, no entanto, muito parte dela.”<sup>23</sup> Por um lado, este paradoxo levou à sucessiva inclusão e exclusão de formas documentais no campo da arte, por outro, reflete a tensão entre as duas tendências diferentes inerentes à criação do documentário: de um lado, o desejo de deixar real expressar-se sem qualquer interferência e, do outro, o recurso à mediação estética para transformá-lo em algo único.

### **documenta, o papel das grandes exposições de arte para a disseminação da imagem-documento**

Muito tem sido escrito acerca do documento na arte contemporânea, mas é impossível não voltar a referir o efeito de grandes exposições internacionais, como a documenta X e 11, em 1997 e 2002, para perceber este processo de legitimação do documentário na arte. No prefácio do ensaio “documenta 11: Documentary and the “Reality Effect””, Okwui Enwezor (curador da documenta em 2002) questiona como é possível ler a tradição do documentário quando ela converge com uma noção surpreendentemente conservadora do desinteresse da arte e a sua relação com a vida?<sup>24</sup> O seu objetivo era

---

<sup>21</sup> Cf. Bill Nichols, “Documentary Modes of Representation” in *Representing Reality* (Indiana University Press, USA, 1991):

<sup>22</sup> Olivier Lugon, “Documentary: Authority and Ambiguity” in *The Green Room - Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, (Berlim: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008): 35

<sup>23</sup> Olivier Lugon, “Documentary: Authority and Ambiguity”, *Ibidem*

<sup>24</sup> Cf. Okwui Enwezor, “documenta 11: Documentary and the “Reality Effect”” in Mark Nash, *Experiments with Truth, Fabric Workshop and Museum*, (Philadelphia, 2004)

explorar uma variedade de práticas artísticas e sociais que questionam este desinteresse e destacar os tipos de "conhecimento" produzido nas artes visuais, a par com a filosofia ou a ciência. Neste sentido, considera-se que uma das mais importantes conquistas da documenta 11 foi vincular a chamada arte "política" neste debate incluindo artistas cujo trabalho envolve ação social: por exemplo, a encenação coletiva Huit Facettes nas oficinas de arte em áreas rurais do Senegal; o cinema documental incluindo *South East Passage* (2002) de Ulrike Ottinger, traçando as novas fronteiras na Europa devido ao alargamento a leste da União Europeia; a instalação *Fish Story* (2002) de Allan Sekula<sup>25</sup>, que expõe as condições de trabalho e da economia política da rede de navegação global; bem como, o filme *Lovely Andrea* (2007) de Hito Steyerl, cuja narrativa vem no seguimento de *November*; e ainda, o trabalho de Harun Farocki que figura nesta exposição desde 1997. A questão que se coloca neste momento é o que significa quando artistas criam cenários que dependem de realidades históricas existentes, ou entram ativamente na esfera social, a fim de produzir obras de arte e de que forma a imagem-documento opera na sua legitimação?

De uma forma geral, estas questões constituem o contexto da análise que se propõe fazer em seguida aos filmes de Harun Farocki, Filipa César e Hito Steyerl. Estes filmes testemunham esta nova diversidade e complexidade de formas característica do documentário recente, que vão desde o filme ensaio, a apresentações em ecrãs duplos, *found footage*, reportagens e reencenações.

Procurar-se-á ainda aproximar a discussão acerca do documentário com a lógica do arquivo, particularmente dentro do contexto da arte. Usando estes três filmes como representativos da atual prática documental, sugere-se aqui que a montagem cinematográfica com base na imagem-documento pode criar lacunas no arquivo, e que as práticas documentais na arte contemporânea não tendem a um único género ou meio, mas sim a uma expressão expansiva e diversificada. E, no entanto, como veremos, há um denominador comum para esta multiplicidade de práticas: a sensibilidade crítica, que reconhece a urgência para representar realidades específicas, ao mesmo tempo que manifesta um entendimento das ideologias e dos aparatos que os regem.

---

<sup>25</sup> Estes artistas são aqui sugeridos a título de exemplo no sentido de dar um enquadramento com outras práticas artísticas, pois não se pretende isolar obra dos três autores que se comenta em seguida. No entanto, o uso da imagem-documento e de estratégias documentais na arte é tão prolifera que se torna impossível, neste momento, um enquadramento mais detalhado. A consulta do arquivo de documenta X e 11 online oferece um vasto campo de estudo para este assunto. Acedido a 26 Nov 2014  
[http://www.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv\\_e/07895/index.html](http://www.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html)



## CAPÍTULO II

### Comentário às Obras

#### 2.1. Filipa César, *Cacheu*, Berlim, 2012

(Filme 16mm transferido para vídeo HD, cor, som, 10 min)

Não há poder político sem haver controlo do arquivo, e até mesmo da memória. A democratização pode sempre ser medida por esse critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, a sua constituição e sua interpretação.<sup>26</sup>

Não existe um documento da civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbaridade. E, como tal, não existe um documento livre de barbarismo, logo a forma como este documento foi transmitido de um proprietário para outro também é contaminada pelo mesmo barbarismo.<sup>27</sup>

Os filmes de Filipa César (n. 1975, Porto) combinam documentário com pontos de vista subjetivos e questionam a relação entre a história, a memória, a imagem e a narrativa. A liberdade expressa na forma como apresenta os assuntos que trata é ainda uma reminiscência do ensaio cinematográfico onde, frequentemente, a artista se concentra em eventos situados às margens da história oficial de forma a revelar os seus mecanismos, as suas ideologias e as suas dimensões ocultas. O filme *Cacheu* explora diferentes aspetos de um período particular da história recente de Portugal: o fim do regime autoritário, em 1974, e a descolonização da Guiné-Bissau.

#### *Luta ca caba inda, a documentação de um arquivo*

*Cacheu* foi precedido pelo projeto “Luta ca caba inda”<sup>28</sup> liderado por Filipa César com a colaboração de Natxo Checa, depois da descoberta do arquivo de cinema, na Guiné-

---

<sup>26</sup> Jacques Derrida, “Archive Fever: a Freudian Impression”, in *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 Summer, (The Johns Hopkins University Press, 1995, pp. 9-63, <http://www.jstor.org/stable/465144> acedido em 12 Jun 2014): 11

<sup>27</sup> Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History*, in “Illuminations”, (ed. Hanna Arendt, Nova Iorque, Schocken Books, 1968): 256

Bissau, o Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA). O principal objetivo deste projeto foi encontrar todo o material remanescente que representa uma curta fase do cinema militante na Guiné Bissau situado no arquivo e permitir que este fosse visto novamente. O INCA alojava a maior parte do material documental produzido no período entre 1963 e 1974 em que a Guiné lutou pela sua independência e ainda dos primeiros anos de independência. Quase todo o material fílmico desse período terá sido destruído durante a guerra civil entre 1998/99.<sup>29</sup>

A história do cinema guineense começa durante os onze anos de guerra pela independência com Portugal, quando Amílcar Cabral, o líder do Partido da Independência da Guiné e Cabo Verde, enviou vários jovens guineenses para o Instituto de Cinema Cubano para aprenderem a fazer filmes. Esta ação fez parte da sua estratégia de propaganda para criar uma consciência internacional da luta que se travava naquele país e do nascimento de uma nova identidade nacional. Mais tarde, com o início da guerra civil, este projeto deixou de ser prioritário e o arquivo foi completamente abandonado.<sup>30</sup> Hoje, tudo o que permanece desse período é um arquivo de filmes, a maior parte não editados, feitos entre 1972 e 1980 e outros originários de países que apoiaram a causa guineense como Cuba, Suécia, Ex-União Soviética, Holanda, França, Índia e Argélia, além de realizadores portugueses que apoiaram o movimento anti-colonialista, e ainda cópias de filmes de Chris Marker aquando da sua visita à Guiné em 1979.

Esta coleção que estava em fase avançada de deterioração foi tornada visível novamente por Filipa César que fez um trabalho de resgate desses “fantasmas de vinagre”.<sup>31</sup> O que lhe interessava era, essencialmente, uma espécie de dimensão espectral anacrónica que aparece muitas vezes em filmes realizados nessas condições precárias de descolonização, de

---

<sup>28</sup> O título deste projeto “Luta ca caba inda” foi retirado de um filme guineense realizado no final da década de setenta e encontrado nesse mesmo arquivo.

<sup>29</sup> Filipa César: “Luta ca caba inda”, *Jeu de Paume*, acedido em 8 Ago 2014, <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1639>

<sup>30</sup> Paulo Cunha, “Guiné-Bissau: as imagens coloniais”. In *Os cinemas dos países lusófonos*, ed. Jorge Luiz Cruz; Leandro Mendonça (Rio de Janeiro: Edições LCV, 2013): 33 - 48

<sup>31</sup> Cf. Christa Blümlinger, “L’attrait de plans retrouvés”, in *Cinemas : revue d’études cinématographiques / Cinemas: Journal of Film Studies*, Volume 24, número 2-3, primavera 2014, 69-96 – Fantasmas do vinagre refere-se ao síndrome de vinagre: trata-se da degradação da base de acetato do filme. O síndrome do vinagre, referido por esta autora como “fantasmas do vinagre”, é um problema muito semelhante a deterioração da base de nitrato e as suas causas são inerentes à natureza química do plástico e o seu progresso depende muito de condições de conservação. Cf. “Vinegar Syndrome” in *National Film Preservation Foundation*, acedido em 17 Jun 2014 <http://www.filmpreservation.org/preservation-basics/vinegar-syndrome>

resistência e de emancipação e que, normalmente, estão mal preservados. Este tipo de filmes produz, frequentemente, um certo tipo de anacronismo que tem a ver com a ideia de liberdade que representam estar muito enraizada naquele tempo. E, eventualmente, este anacronismo prende-se com a noção de “terceiro cinema” proposta por Tobias Hering “uma espécie de cinema em construção, além de utopias e de representações, um cinema que iria perturbar o pacto com a direita e até mesmo a sua liberdade; um filme que faria este encontro entre o ex-colonizado e pós-colonizador.”<sup>32</sup> Para Filipa César tornou-se cada vez mais necessária a transcrição deste material para o suporte digital sob pena de se perder completamente e tornar-se impossível especular acerca deste encontro. Neste sentido, a artista realiza uma proposta para a sua documentação ao Arsenal de Berlim, que ajudou a deslocar todo o material encontrado na Guiné-Bissau para a Alemanha, onde foi realizada uma reprodução digital desse material que, em seguida, foi novamente devolvido ao INCA.

### **Os filmes encontrados**

O processo de documentação dos filmes do INCA deu origem ao filme *Cacheu* de Filipa César que foi realizado na forma de palestra performativa no âmbito das conferências “What Happend in 2081?” programado por Georg Diez e Christopher Roth, em 24 de Março de 2012, no Kunst-Werke, em Berlim, e faz parte de um projeto que se centra em filmes realizados durante fases de mudança política, “Fantômes de la liberte”, dirigido por Tobias Hering, curador do “Living Archive” do Arsenal em Berlim, juntamente com Filipa César e Catarina Simão.

No filme, esta palestra performativa é apresentada pela atriz Joana Barrios que faz referência às quatro estátuas remanescentes da época colonial, armazenadas hoje em dia num dos primeiros estabelecimentos de comércio de escravos na Guiné Bissau: a fortaleza de Cacheu, construída por portugueses em 1588. As quatro estátuas representam Teixeira Pinto, o governador Português na Guiné-Bissau, que é mais conhecido pela sua “Campanha de Pacificação” entre 1913-1915; Honório Barreto, nascido de mãe guineense e pai cabo-verdiano, que viveu entre 1813 e 1859 e negociou em escravos; Nuno Tristão, o primeiro europeu a chegar à costa da Guiné em 1445; e Diogo Cão, conhecido como o “descobridor” da boca do Zaire, em 1482 (Fig. 1).

---

<sup>32</sup> Christa Blümlinger, *Idem*, 71

Filipa César reuniu várias imagens que documentam as diferentes vidas dessas estátuas e expõem os momentos em que as estátuas se manifestaram como símbolos de um conflito, tanto durante o período do colonialismo português, em que se encontravam expostas sobre um pedestal, como depois da independência da Guiné-Bissau, onde figuram destronadas e em pedaços no chão. Entre essas imagens reunidas pela artista podem encontrar-se excertos do filme *Sem Sol*<sup>33</sup> de Chris Marker, e do filme *Mortu Nega*<sup>34</sup> de Flora Gomes, bem como, fotografias de arquivo e da internet que mostram as estátuas. César usou esse conjunto de imagens para a composição de um filme que depois foi projetado numa das paredes durante as filmagens de *Cacheu*. Colocando-se entre o projetor e a parede, (Fig. 2) Joana Barrios recebe o efeito da luz da projeção dessas imagens e, desta forma, revela a exatidão do trabalho de montagem de *Cacheu*. Neste filme, Filipa César aplica uma economia de material à sua prática artística através da utilização de uma única bobine de filme de 16mm sem cortes e sem edição. Segundo César, o conceito tem de estar muito bem definido, ou seja, antes da filmagem tem que haver uma espécie de dogma em que o filme se encaixa. A montagem é um processo que ocorre antes das filmagens começarem e que requer da autora uma ideia muito precisa do que pretende:

Interessa-me fazer isto quando tenho uma ideia que é muito clara em relação a qualquer coisa que quero expor. Interessa-me a ideia do filme ser quase um gesto intelectual e que isso seja refletido no gesto de filmar. Ou seja, uma ideia que irá ser inscrita nestes 220 metros de película. Quase como se fosse possível desenrolar o cérebro e inscrever nesse material.<sup>35</sup>

Esta peça resultou de questões formais que a autora estava a colocar na altura: “como é que eu posso montar antes e não depois, como é que posso introduzir a voz-off que comenta as imagens dentro da própria imagem e não fora?”<sup>36</sup> Para Filipa César, este filme abre a possibilidade de criar uma voz-off que faça, ao mesmo tempo, parte do filme.

A atriz inicia a leitura de um texto onde são mencionadas as estátuas em sincronia com a projeção das imagens das mesmas. O texto contém também citações de filmes que são referências importantes para o trabalho de Filipa César, por exemplo, a famosa citação de *As*

---

<sup>33</sup> Título original: *Sans Soleil*, realizado por Chris Marker (1983, França)

<sup>34</sup> *Mortu Nega*, realizado por Flora Gomes, (1988, Guiné-Bissau)

<sup>35</sup> Entrevista concedida por Filipa César à autora da tese, Entrevista I. (Set. 2014, Lisboa). Parte desta entrevista encontra-se transcrita no APÊNDICE C desta dissertação.

<sup>36</sup> Entrevista concedida por Filipa César, *Idem*

*Estátuas Também Morrem*<sup>37</sup> de Alain Resnais e Chris Marker: "Uma estátua morre, quando o olhar vivo que sobre ela pousou desaparece" (Fig. 3), mais à frente no filme outra citação do mesmo filme: "e quando nós tivermos desaparecido, os nossos objetos irão para o mesmo local para onde enviamos os dos negros: o museu." Porém, ao contrário de Resnais e de Marker, Filipa César não apresenta arte Africana transferida para o museu europeu, pelo contrário, César interessa-se pelas esculturas dos colonizadores que permaneceram em África.

Em seguida, a narradora de *Cacheu*, aponta novamente para cenas do filme *Sem Sol*, de Chris Marker, e ouve-se outra voz aclamando a libertação da Guiné-Bissau: "Porque é que um país tão pequeno, e tão pobre, interessa ao resto do mundo? (...) Quem se lembra disto tudo? A História deita fora as suas garrafas vazias pelas janelas." (Fig. 4) No contexto de *Cacheu*, as imagens das estátuas retiradas de *Sem Sol* não são apenas vestígios de um evento, são, também, "imagens que contêm uma energia que as transporta para outro lugar, para os espectadores futuros. E é precisamente esta falta de destino ou determinação, que, por sua vez, devolve poder às estátuas que hoje aguardam o seu restauro."<sup>38</sup>

Por outro lado, ao questionar Filipa César sobre qual é a relação entre a realidade e a ficção nos seus filmes, a autora refere que,

Isto são tudo ficções... Ou seja, são tudo narrativas à base de qualquer coisa. Tenho muita dificuldade em relação à divisão entre o que é ficcional e o que é documental. São questões que são mais impostas do que questões que eu própria coloque. Obviamente que no trabalho com a Joana Barrios, não há propriamente uma encenação, quando lhe dou um texto, não lhe digo, tens que ler desta ou daquela forma. Isto tem a ver com a própria utilização da voz-off em vários filmes coloniais, que é uma voz autoritária que conta uma história, que é no fundo uma ficção.<sup>39</sup>

Julga-se que, quando Filipa César menciona que são narrativas à base de "qualquer coisa" signifique, com base em factos históricos, políticos, sociais e documentais. A "outra coisa" neste filme, são os filmes encontrados no arquivo que fazem referência às esculturas e que são o objeto central do filme. Que questões podem ser colocadas a um arquivo como o INCA e de que forma é que *Cacheu* as apresenta? Por outro lado, Filipa César refere que, a

---

<sup>37</sup> Título original: "Les Statues Meurent aussi", Alain Resnais e Chris Marker (1953, França)

<sup>38</sup> Cf. Christa Blümlinger, "L'attrait de plans retrouvés", in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 24, número 2-3, primavera 2014, 69-96

<sup>39</sup> Entrevista concedida por Filipa César, *Idem*

forma como produz a fricção entre realidade e ficção é construída pelo desfasamento entre a forma como a atriz Joana Barrios interpreta o texto e o próprio discurso contido no texto. Ou seja, há um lado ficcional que tem a ver com a forma assertiva com que a atriz apresenta o texto contém um tom instrutivo, mas o discurso não tem nada de científico, são apenas especulações.<sup>40</sup> Por outro lado, nesta citação Filipa César refere a forma como o filme reproduz, ao mesmo tempo que subverte as técnicas do filme colonial, nomeadamente a voz-off, que é a voz autoritária que restringe o sentido das imagens mostradas. Aqui a voz-off vem do interior das imagens, ou melhor, vem de entre imagens – a imagem projetada e a película do filme.<sup>41</sup>

Filipa César refere-se a *Cacheu* como uma “peça [que] tem crescido do arco narrativo formado pela recorrência destas estátuas como aparições espectrais em vários filmes diferentes. A persistência da representação colonial no território, bem como no cinema, parece decretar um poder que ainda é latente no presente. Para mim,” continua Filipa, “as estátuas parecem deputados de uma estrutura anacrónica deixada pelo colonialismo, que se transformou noutras (como a corrupção, a política geoestratégica, o tráfico de drogas, as ONGs internacionais, ou o comércio multinacional de recursos minerais). Eles são fantasmas do passado que se tornam visíveis, animados por meio de filme.”<sup>42</sup> Desta forma, a artista coloca uma questão que tem a ver com o facto de os poderes do colonialismo ainda se fazerem sentir, no entanto, aparecem agora adaptados a outras realidades.

### **O arquivo como uma “casa de limpeza de significados”**

O arquivo do INCA tornou-se um canal de acesso a esse passado histórico e a forma de aceder ao passado é feita através dos filmes que lá se encontram. Não terá sido a preservação do material aí encontrado, mas sim, a sua documentação que mais interessou a Filipa César, porque, de facto, os filmes não foram recuperados, nem havia a pretensão de

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Filipa César, *Idem*

<sup>41</sup> Esta intenção de subversão da voz-off é indicativa da busca iniciada pela artista em produzir neste filme uma imagem descolonizada. O conceito de imagem descolonizada de Walter Dignolo, anuncia um caminho para relação entre imagem-documento e questões pós-coloniais que não cabem nesta tese. No entanto chama-se a atenção para a possibilidade deste caminho.

<sup>42</sup> Filipa César, “From Bronze into Celluloid” in *Living Archive*, (Berlim, Arsenal – Institut für Film und Videokunst, b\_books, 2013): 51

dar a estas imagens uma forma hipoteticamente original.<sup>43</sup> O que César fez foi documentar esse material tal como o encontrou e a motivação que tinha para o fazer não foi exclusivamente estética: “havia também, uma questão política e a intensão de deixar inscritos naquelas imagens os quarenta anos em que aquele material não foi usado.”<sup>44</sup> É possível que a artista não estivesse, de facto, interessada em repetir o gesto de arquivar. Se existe aqui alguma intensão arquivística, ela incide mais sobre o potencial do conceito de arquivo em si do que com a prática institucional de arquivamento. É por esta razão que se tornou relevante compreender porque razão o resgate dos filmes do INCA foi determinante para o resultado deste filme, bem como para perceber qual o conceito de arquivo que o influencia e que interessa refletir num período pós-colonial.

O texto de Allan Sekula, “Reading an Archive”,<sup>45</sup> foi determinante ao longo desta investigação para compreender, por um lado, quais as transformações que o conceito de arquivo tem vindo a ser sujeito no contexto da arte contemporânea e, por outro, como é que esta transformação pode alterar a noção de documento visual e o modo como este é recebido pelo espectador em *Cacheu*. Sekula propõe uma análise do conceito de arquivo e formula uma série de questões acerca da forma como a fotografia constrói um mundo imaginário e o anuncia como sendo real:

Como é que a fotografia serve para legitimar e normalizar relações de poder instituídos? Como é que serve de voz para a autoridade, enquanto, simultaneamente, reclama constituir um gesto de troca entre parceiros iguais? Como é que a memória histórica e social é preservada, transformada, restrita e obliterada pela fotografia? Que futuros são prometidos; que futuros são esquecidos?<sup>46</sup>

Estas são as questões que Allan Sekula considera serem inevitáveis na análise de um arquivo fotográfico, e que implicam muito mais do que uma passagem estética sobre a qualidade do fotógrafo revelando uma preocupação de fundo político e social.<sup>47</sup> “Num

---

<sup>43</sup> Entrevista concedida por Filipa César, *Idem*

<sup>44</sup> *Idem*

<sup>45</sup> Cf. Allan Sekula, “Reading an Archive: Photography between labour and capital,” in *The Photography Reader*, (ed. Liz Wells, Nova Iorque, Routledge, 2003): 443-452

<sup>46</sup> Allan Sekula, *Idem*, 443-444

<sup>47</sup> Pretende-se então aproveitar as questões aqui sugeridas e migrá-las para o contexto do filme *Cacheu* e examinar que resultados se podem obter, mantendo as mesmas questões, mas mudando o objeto em causa.

arquivo a possibilidade de significação da imagem é liberada da sua contingência atual”<sup>48</sup>, continua Sekula. O que significa que há uma perda de contexto, ou seja, quando Filipa César seleciona imagens de um arquivo e as reproduz no seu filme, o significado e a especificidade do seu uso “original” podem ser contornados e tornados invisíveis, dando lugar a novos significados que vêm suplantar os anteriores. Assim, o arquivo funciona como uma espécie de “casa de limpeza” de significados, deixando os objetos à mercê de significação e apelativos a subjetividades artísticas.<sup>49</sup> Por isso, os filmes e as imagens fotográficas de que a artista se apropria no seu filme transportam consigo um índice de verdade cujo significado depende, em grande parte, do seu contexto. Apesar da impressão de realidade, as imagens das estátuas são sempre utilizadas como fragmentos ou declarações incompletas. Como os arquivos tendem a suspender o significado e o uso das imagens, dentro destes o significado existe apenas num estado que é ao mesmo tempo residual e potencial,<sup>50</sup> com o qual a artista joga no seu trabalho.

### **O carácter contraditório do arquivo**

“O arquivo funciona como uma casa de limpeza de significados”. Se, por um lado, se pode “considerar as imagens como documentos históricos, por outro, podemos tratá-las como objetos estéticos”, refere Allan Sekula.<sup>51</sup> Com efeito, através da análise ao filme de Filipa César, pode apontar-se duas funções contrárias que as formas documentais assumem atualmente no campo da arte. Primeiro, representam uma estratégia de autenticidade que tem a intenção de assegurar a reivindicação do contacto da obra de arte com os campos do político e do social e, ao mesmo tempo, alimenta uma certa “paixão pelo real”.<sup>52</sup> Neste filme

---

Note-se que sempre que se faz referência a questões que têm a ver com a prática fotográfica e as próprias contingências da técnica, são questões também necessariamente relevantes para pensar o filme e o vídeo e outros meios de natureza indexical, porque a fotografia está essencialmente na sua génese. Por isso, assume-se aqui a liberdade de aplicar ao filme *Cacheu* questões mais diretamente relacionadas com a fotografia.

<sup>48</sup> Allan Sekula, *Idem*, 445

<sup>49</sup> *Ibidem*

<sup>50</sup> *idem*, 447

<sup>51</sup> *Ibidem*

<sup>52</sup> A ideia de que o arquivo produz ou reproduz a realidade tornou-se uma paixão, não só para Filipa César mas, de forma geral, para os sucessores de Bertold Brecht. Este autor, reconhecido por querer trazer a vida



de Filipa César o dispositivo usado é realista e pretende ser o mais transparente possível. Desta forma, o documentário é usado como uma estratégia de autenticidade para provar a relevância social da arte e evidenciar a sua relação orgânica com o meio político. Porém, existe outra estratégia cujos dispositivos são formas de produção de conhecimento. Poder e conhecimento relacionam-se na organização e produção de factos e na sua interpretação, e uma das suas formas de expressão, diria Jacques Derrida, é o arquivo.<sup>53</sup> Assim, a questão que se coloca ao recurso do conceito de arquivo no campo da arte não deveria ser limitada à adequação ou precisão da respetiva representação, mas sim, ser direccionada para as suas políticas internas de “produção de verdade”.

Em suma, o formato de palestra performativa que Filipa César utiliza no seu filme é uma estratégia documental de produção de conhecimento, o que implica um olhar crítico sobre essas imagens de arquivo e uma projeção destes para tentar compreender o passado e o presente. A última frase da explicação de Filipa César acerca do seu filme *Cacheu*, “eles são fantasmas do passado que se tornam visíveis, animados por meio de filme”, resume, também, a tendência de usar estratégias documentais na produção de arte contemporânea. Estes fantasmas do passado são, para Filipa César, os filmes que sobreviveram no arquivo e que representam um valor capitalizável para a compreensão do presente e que só é possível se se tornarem visíveis. Logo, a documentação deste material é imprescindível para o seu trabalho artístico. Ele contém o valor capital de uma memória histórica, que por sua vez contém todos os ingredientes para satisfazer a sua paixão pelo real e por uma arte que quer mostrar o seu próprio processo. E nesse processo, Filipa César encontra as estátuas, que vê repetidas vezes representadas por diversos autores no arquivo, e conta que essas imagens contenham um valor igualmente histórico e estético de forma a aproximar a sua proposta artística da esfera

---

real para o palco, serviu a Alain Badiou de mote para explicar, no seu texto “A Paixão pelo Real”, que um dos grandes acontecimentos do século XX está “no compromisso em pensar a relação entre a violência real e o simulacro da violência, entre a face e a máscara, entre a nudez e o disfarce”.<sup>52</sup> E é neste compromisso que “a arte do século XX se torna numa arte reflexiva” (...) “uma arte que quer mostrar o seu próprio processo”. A paixão pelo real é, para Badiou, o desejo por uma arte pura que enuncie a crueza do real. Alain Badiou, “The Passion For The Real and the montage of semblance” in *The Century*, (London, Polity Press, 2007): 48-58

<sup>53</sup> No texto “The Archive Fever”, Jacques Derrida<sup>53</sup> apresenta uma definição de arquivo referindo que a sua origem é derivada do grego *Arkheion*, que significa uma casa ou uma residência de magistrados. Segundo o autor, os documentos eram originalmente mantidos em casa dos magistrados mais influentes e poderosos e, por isso, o arquivo preservava mais frequentemente a história das grandes vitórias do que das derrotas, apresentando-as como uma realidade histórica ou uma verdade científica. Segundo Derrida, o arquivo torna-se uma máquina realista, é objeto de poder e de conhecimento e representa capital e valor social. Esta definição interessa à artista, pois permite-lhe usar o conceito de arquivo como uma expressão subversiva desse mesmo sistema. – Cf. Jacques Derrida, “Archive Fever”, 9

política. Para todas as questões que Allan Sekula coloca à análise do arquivo e que se procurou migrar para esta análise, considera-se que tanto o projeto de resgate do INCA, “Luta ca caba inda”, como o filme, nos aproximaram de uma possível resposta à questão: que futuros são prometidos; que futuros são esquecidos? No fundo este encontro dá início a uma série de questões acerca do lugar do cinema dentro do arquivo e fora dele, bem como, na galeria e no museu. Ao invés de ser conduzido por uma lógica da descoberta e do resgate de material perdido, este filme desenha uma trajetória que certamente reconhece o valor do filme como material histórico, mas está mais interessado no que ele pode realizar em diversos contextos do presente.

### 2.3. Hito Steyerl, *November*, Berlim, 2004<sup>54</sup>

(DVD, 25 mins, cor, som)

Um facto é algo que é produzido. No nosso tempo, esta parece ser uma afirmação óbvia. (...) Isto significa que a verdade é algo que é produzido e construído. (...) A verdade no documentário é considerada como um produto que combina poder e conhecimento.<sup>55</sup>

Hito Steyerl (n. 1966, Munique) combina, nos seus filmes, questões políticas de imigração e globalização com feminismo e história. Estes temas cruzam-se e assumem a forma de documentários ficcionados, nos quais a ficção se transforma em documento. Hito Steyerl é uma artista e teórica alemã que admite ter sido influenciada por artistas e realizadores como Harun Farocki e Werner Rainer Fassbinder, mas no seu filme *November* realizado em 2004, notam-se também claras influências de Chris Marker e das teorias políticas e cinematográficas desenvolvidas por Jacques Rancière.<sup>56</sup>

Steyerl investiga as vidas paralelas das imagens, as suas origens e as suas trajetórias. Nos seus filmes pode-se encontrar uma mistura de imagens documentais e *found footage* com elementos ficcionais. Em *November*, Steyerl examina a forma como as imagens podem circular além dos seus propósitos iniciais, reformulando o seu sentido original e acumulando uma espécie de significado ficcional. Neste filme, Steyerl conta a história de uma antiga relação de amizade com Andrea Wolf (1965-1998), abrindo com cenas de luta do seu primeiro filme (Fig. 5) que, já na altura, tinha sido inspirado por outro filme do realizador americano Russ Meyer - considerado o Fellini dos filmes eróticos - intitulado *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, (Fig. 6) que conta a história de mulheres que lutam com homens em nome da justiça. Nesse primeiro filme de ficção de Steyerl, Andreas Wolf era a estrela carismática que mais tarde se juntou ao PKK (Partido dos Trabalhadores do Curdistão), um grupo socialista separatista considerado uma organização terrorista pelos Estados Unidos da

---

<sup>54</sup> É possível visualizar integralmente este filme *online* no site (acedido em 11 Dez 2014)  
<http://vimeo.com/88484604>

<sup>55</sup> Hito Steyerl, "Truth Unmade, Productivism and Factography" (acedido em 22 Nov 2014)  
[http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/en/#\\_ftnref8](http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/en/#_ftnref8)

<sup>56</sup> Esta relação será desenvolvida mais à frente neste capítulo.

América e pela União Europeia.<sup>57</sup> Na sequência desta operação, Wolf terá sido assassinada pela polícia turca depois de ter sido presa no norte do Iraque, em 1998. Em *November*, Steyerl explica que o corpo de Andrea Wolf desapareceu sem deixar rasto, mas um retrato seu manteve-se em circulação, vindo a ser reproduzido em cartazes de protestos curdos, tornando-se assim num ícone do seu martírio. Steyerl irá encontrar um destes cartazes escondido entre outros cartazes de filmes num cinema pornográfico. A imagem de Andrea Wolf neste contexto de cinema, representação e ficção erótica, fez com que Steyerl considerasse a relação entre o carácter ficcional de Andrea como uma lutadora feminista e a condição real dos seus dias de guerrilha. Este caminho leva repetidamente Steyerl de volta para a Alemanha, devido ao facto de o exército turco ter usado armas do antigo arsenal da Alemanha Oriental para reprimir revoltas curdas. As ligações internacionais com a morte da sua amiga contrastam com a complexidade latente no título do filme.

Este filme pode ser entendido como um ensaio ou um estudo sobre a imagem de uma mulher no contexto de um movimento de libertação. Ao longo deste estudo colocam-se várias questões como: o que é importante numa imagem? O que é que a imagem mostra e o que esconde? O que é que a imagem provoca e como é que provoca? E, ainda, de que forma é que a imagem assume uma posição política reaccionária ou revolucionária?

### **A relação autobiográfica**

O que diferencia o trabalho de Steyerl de Harun Farocki ou de Filipa César, é o extremo em que os seus filmes e vídeos desenvolvem uma espécie de desnudamento da relação da autora com a sua obra. Em *November*, isso é feito através da apresentação de uma história autobiográfica contada de forma aparentemente sincera que, mais tarde, é exposta como parcialmente encenada. Se é totalmente encenada ou não, não é irrelevante. Em *November*, Steyerl fala em voz-off acerca da relação com a sua velha amiga Andrea, do filme de série B que fizeram juntas, do seu reencontro com a imagem de Andrea e do processo de fazer este filme sobre ela. Mas, em vez de apresentar isso como uma garantia

---

<sup>57</sup> Durante a escrita desta tese desencadeou-se um novo conflito entre curdos e turcos. No entanto, atualmente os curdos assumem-se como inimigos do Estado Islâmico e, por esta razão têm o apoio dos Estados Unidos da América cooperando desta forma com uma organização que outrora terá sido considerada terrorista. Acerca da situação atual do PKK pode seguir-se aqui: <http://www.aljazeera.com/news/middleeast/2014/08/iraq-turkey-kurds-fight-islamic-state-201481581133776796.html>, última visita a 14 Novembro 2014.

para demonstrar a verdade da sua história, Steyerl mostra imagens (Fig. 7) em que aparece a desempenhar o papel de uma pessoa contida e sensível numa demonstração da PKK, em Berlim, em resposta a um pedido de outro documentarista. O facto de Steyerl incluir estas imagens em *November* descarta a pretensão de veracidade sugerida pelo seu relato autobiográfico. Acentuando este momento de auto-reflexão referindo em voz-off, “Its Not I telling the story, but the story tells me”, o que significa que a sua ação sobre o filme não é para se ter em conta, não porque as imagens contam a sua história, mas porque *November* constrói uma imagem da própria Hito Steyerl como uma artista comprometida como a sua amiga Andrea, o que de certo modo faz com que a sua imagem passe pelo mesmo processo que Andrea sofreu ao longo deste filme.

### **Disparidades em *November***

Já não estamos no período de Outubro, descrito por Eisenstein, quando os Cossacos decidiram juntar-se aos proletários Russos na irmandade Internacionalista durante a Revolução Bolchevique. Agora, estamos no período de Novembro. Em Novembro os anteriores heróis tornam-se loucos e morrem em execuções extralegais algures numa berma de estrada suja, e quase ninguém olha com atenção.<sup>58</sup>

Esta citação inicial de *November* sugere que o filme se posiciona num tempo ideologicamente precário em que as demarcações de luta revolucionária são pouco claras, um tempo onde a distinção entre o herói e o vilão parece arbitrária e o sujeito político não se constrói sem complicações. Como se pode viver num estado de verdades incertas e de imagens corruptíveis? Como se pode imaginar uma resistência estética e política através do documentário quando a ação política está reduzida a lutas locais ou periféricas e quando, numa revolução, apenas a sua imagem se mantém em circulação?

O que a autora identifica no seu filme como sendo o tempo de Outubro, representa o “antes” e é o tempo da revolução, o momento em que o inimigo era facilmente identificável e a altura em que o sujeito político poderia ser construído e identificado sem dificuldades. *November* apresenta uma imagem de Andrea Wolf que é mais ambígua e complexa do que inicialmente se poderia pensar. As estratégias subversivas de Steyerl usam um tom mais

---

<sup>58</sup> Retirado do filme *November*, Hito Steyerl, 2004

irônico do que crítico. A inclusão de cenas do filme *October* de Eisenstein<sup>59</sup> (Fig. 8) (que na realidade é o principal exemplo do cinema revolucionário que contrasta com *November* através do título)<sup>60</sup>, ilustra um "passado perdido de significado", quando ícones de resistência ainda podiam ser celebrados no cinema.

Por outro lado, o tempo de Novembro é o “nosso tempo”, marcado pela queda do Muro de Berlim e o fim do socialismo. É o tempo em que a revolução já não é possível, pois as lutas tornam-se cada vez mais locais e impossíveis de se comunicar. O que Steyerl pretende mostrar é que o tempo de Outubro é um momento de clareza, mas este é apenas o resultado de uma construção. Em *November*, a ideia de “Outubro” como um tempo passado - quando a revolução era possível - não é um retrato fiel e nostálgico do passado, mas antes uma imagem de um tempo fictício que serve apenas como um contraponto a uma situação atual.

Esta complicação de tempo, em *November*, é paralela a uma complicação de espaço: o filme conta como, após a queda do Muro de Berlim, o equipamento militar da República Democrática da Alemanha (RDA) foi vendido à Turquia e usado pelo exército turco contra os separatistas curdos. A narração conclui que “o Curdistão também se encontra aqui [em Berlim].”

Acresce ainda a esta complexidade o desfasamento entre a imagem e o som, pois durante a sequência de abertura de *November*, a banda sonora está dissociada das imagens e adota um significado diferente, onde o antigo é substituído pelo novo, ou talvez porque as cenas do primeiro filme de Steyerl, que foram incluídas em *November*, não tinham sequer qualquer som gravado originalmente. A banda sonora de *November* inclui música popular, a voz-off da artista, o ruído de um helicóptero ou de uma multidão em protesto na rua, que fazem parte da estrutura formal e conceptual do filme. A montagem é composta por imagens de arquivo, tanto históricas como pessoais, passagens de filmes e sons de diversas origens, as palavras interpelam as imagens e as narrativas sobrepõem-se.

---

<sup>59</sup> *October (Ten Days that Shook the World)*, realizado por Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein (1928, União Soviética)

<sup>60</sup> A comparação entre os filmes *October*, 1998 e *November*, 2004 poderia ser mais detalhada. No entanto, tal não é feito aqui porque se pretende fazer um comentário apenas ao filme de Hito Steyerl e é com base na informação referida neste filme que se faz esta comparação.

## **A combinação de vários materiais**

A combinação de vários materiais no cinema, quer sejam visuais ou sonoros, tem a capacidade de produzir um novo significado e ainda a capacidade de servir como um espaço para a reflexão. A grande variedade de assuntos com que Steyerl lida no vídeo inclui estruturas locais e globais de controlo político e dominação, bem como, a posição das mulheres dentro dessas estruturas, a natureza das imagens documentais como uma construção, os modos como as imagens se tornam mais acessíveis através do vídeo e da internet e, ainda, o valor comercial dessas imagens. O filme salta de um assunto para o outro e, no entanto, a relação entre um e outro é baseada tanto na análise como na sagacidade e isso faz com que seja um vídeo divertido, temperado com uma banda sonora de canções populares.

Esta relação com a cultura popular distingue o trabalho de Steyerl de outras tentativas de produção de um cinema politizado. A forma como estes filmes são tratados normalmente sugere uma certa relutância no seu envolvimento com um tipo de material popular, pois levanta dúvidas acerca da sua eficácia em termos políticos. Isto deve-se, possivelmente, à identificação desse material com a indústria cultural e o seu papel na reprodução da exploração das condições sociais. Ou seja, o seu trabalho reconhece a natureza ambivalente da cultura popular e, por isso, em *November*, Steyerl recorre a imagens do filme de Russ Meyer, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*<sup>61</sup>, onde as heroínas deste filme de cariz erótico são os modelos que inspiraram o seu primeiro filme realizado com Andrea Wolf. Independentemente da sua função original, o que Steyerl procura demonstrar é que estas imagens podem funcionar como ferramentas eficazes para a construção do seu argumento, ou seja, como fontes disponíveis que podem ser abordadas como instrumentos dentro de uma luta ideológica, precisamente por causa da sua disponibilidade e apelo enquanto material proveniente da cultura popular.

## **Entre o documental e o ficcional**

Como foi referido, em *November* podem ser vistas uma série de imagens apropriadas de fontes diversas que criam uma estrutura cinematográfica que, inicialmente, parece oscilar

---

<sup>61</sup> Russ Meyer, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, realizado por Russ Meyer (1965, Estados Unidos da América)

entre o material ficcional e o documental. Embora clara, esta distinção torna-se mais complexa à medida que a utilização destes tipos de materiais diferentes vão produzindo uma reflexão acerca da forma como o próprio gesto da montagem pode influenciar a distinção entre o ficcional e o factual.

Às cenas iniciais deste filme segue-se uma entrevista em vídeo (Fig. 9), também com Andrea Wolf apresentando-se na vida real, alguns anos mais tarde, como uma lutadora pela libertação dos curdos, antes de ser assassinada como uma rebelde em 1998. As imagens do seu primeiro filme parecem assumir uma qualidade quase profética, à luz dos acontecimentos posteriores, quando Andrea se transforma para fora da tela para se tornar numa verdadeira guerrilheira no Curdistão. Após a sua morte, Andrea transforma-se num ícone do martírio do movimento de resistência curda que irá difundir a imagem de Wolf publicamente através de cartazes, faixas de protesto e ilustrações (Fig. 10). As mutações entre facto e ficção proliferam a partir desta estrutura inicial do filme, acompanhando a trajetória da imagem de Andrea, que é transformada e dispersada no fluxo de imagens que viajam imprevisivelmente.

Em voz-off, Steyerl refere que tanto o governo turco como o alemão negaram a morte de Andrea em declarações oficiais, alegando apenas que se tratava de uma terrorista ainda na clandestinidade. Materiais de arquivo retirados tanto de jornais televisivos como da cultura popular são entrelaçados com a história de Andrea para traçar uma realidade política e cultural mais ampla. Os vários retratos de Andrea ao longo do filme vão desde a heroína no filme de artes marciais, mártir revolucionária exemplar no movimento de resistência curda, terrorista clandestina em declarações oficiais do governo turco e alemão e amiga pessoal de Steyerl. Embora Wolf seja indiscutivelmente a heroína do filme, as referências ao segredo militar, ao assassinato dos combatentes revolucionários de civis curdos, às falsas declarações do governo e às lutas de uma oposição fragmentada, sublinham as águas turvas da luta política e o estatuto ambíguo do herói:

Em 1983 realizou um filme de ficção de artes marciais feministas e Andreias Wolf era a estrela do filme, depois este filme de ficção amador transformou-se imprevisivelmente num documento, agora alguns destes documentos tornam-se novamente ficção e esta ficção conta-nos apenas uma verdade (...).<sup>62</sup>

Ao longo do filme retrata-se uma realidade política precária, onde os documentos são ficção, assim como ficções, de certa forma, se tornam documentos. Ao acompanhar a

---

<sup>62</sup> Hito Steyerl, *November*, 2004



imagem de Wolf que circula aleatoriamente (das cenas de protesto para o cinema pornográfico), o filme ilustra essa fusão entre documento e ficção que é, também, intensificado pelo advento da nova tecnologia de gravação digital e da criação de imagens que circulam cada vez mais facilmente.

*November* questiona as fronteiras cada vez mais ténues entre a realidade e a ficção, pois a autora considera este assunto uma premissa para repensar a forma como se faz documentário. A questão fundamental parece ser: como pode o documentário reivindicar algum sentido de historicidade e integridade social na relativização da política e da verdade? O que nos pode mostrar a imagem documental num momento de precariedade e de verdades incertas? A circulação de imagens em esferas políticas, sociais e dos média permitiu a difusão de informação e a preservação da sua memória, mas também pode revelar um certo tipo de manipulação ideológica.

A noção de documentário ficcional, que se desenvolve num ensaio sobre Chris Marker, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993), do teórico francês Jacques Rancière, é útil para fornecer um conjunto de conceitos que ajudam a compreender os filmes de Steyerl. Segundo Rancière, a função do documentário ficcional é criar uma memória de um evento que é contrária à informação, ou seja, construir uma sequência de imagens que trabalhem contra a homogeneização da informação.<sup>63</sup> Isto tornou-se necessário porque a própria circulação de grandes quantidades de informação criou – e continua a criar - um excesso que reduz paradoxalmente as possibilidades de estruturação de significado ou de criação de relações entre factos díspares.<sup>64</sup> A conjugação das palavras “documentário” e “ficção” é uma forma de contestar a ideia de uma oposição binária entre a ficção como falso e o documentário como real ou verdadeiro. Colocar o documentário no campo da ficção pode ajudar a deslocá-lo para além da ideia de documentário como a representação de uma evidência factual. Ainda de acordo com Rancière, ficções documentais residem num espaço indeterminado da escrita,<sup>65</sup> mas, ao mesmo tempo, participam da realidade e são construídas num sistema de montagem criado e editado pelo realizador. Por isso, segundo este autor, as ficções documentais intervêm na realidade através da criação de uma “ficção da memória”. Em contraste com os filmes de ficção, os documentários não têm a obrigação de produzir um

---

<sup>63</sup> Jacques Rancière, “Marker and the Fiction of Memory,” in *Film Fables* (Nova Iorque, Berg Publishers, 2006), 158

<sup>64</sup> Jacques Rancière, *Ibidem*

<sup>65</sup> *Idem*, 161

efeito de realidade apresentando enredos coerentes e personagens reconhecíveis, o que lhes permite uma maior liberdade para trabalhar com o enunciado cinematográfico e o poder do significando das imagens. Tal como observa Rancière, o documentário, em vez de tratar o real como um efeito a ser produzido, trata-o como um facto a ser compreendido.<sup>66</sup> Ou seja, questiona a forma como a História é produzida em vez de incutir no espectador a impressão de que está a lidar com a história.

Hito Steyerl cria a sua própria estratégia incorporando-se na narração do filme e tornando a sua voz numa espécie de autoridade ambígua. Durante o processo de documentação de uma manifestação contra a guerra no Iraque, Steyerl foi abordada por um diretor de televisão alemão que lhe pediu que colocasse uma bandeira curda ao pescoço e se juntasse à manifestação com um olhar triste e meditativo" enquanto ele a filmava. Mais tarde, Steyerl viu-se representada como protagonista de uma das manifestações pró-curdos num documentário para a televisão - a imagem perfeita da realizadora sensível e compreensiva que conta uma história pessoal.<sup>67</sup> "Em *Novembro* todos nós somos parte da história, e não sou eu quem conta a história, mas é a história que me conta a mim."<sup>68</sup> Ao ser apropriada como a imagem ideal de uma manifestação a favor da libertação curda, Steyerl descreve o seu próprio papel como profundamente enraizado dentro da circulação global de imagens.

Ao mesmo tempo, Steyerl faz uma fusão da sua imagem com a sua voz na narração, validando, simultaneamente, a afirmação do comentário e afastando-se de uma posição de autoridade. Desta forma, a voz do narrador apresenta-se como uma construção subjetiva, não estando do lado da verdade e da transparência, mas enraizada dentro da história que pretende contar. Steyerl não se considera uma exceção à produção de imagens em massa, mas participa inteiramente nesta estrutura. O filme sugere que não há nenhuma posição fora do sistema, ou seja, nenhuma posição privilegiada para reivindicar a verdade por si mesma. Contudo, enquanto *November* pode parecer aderir à lógica do relativismo e da verdade subjetiva, a própria incerteza de muitas das imagens é talvez onde se pode afirmar que existe um elemento aspirante à verdade: se a coisa mais certa sobre o documentário é de que se trata apenas de uma pretensão à verdade, então, as imagens que expressam este estado de

---

<sup>66</sup> Jacques Rancière, *Idem*, 158

<sup>67</sup> Hito Steyerl, *November*, 2004

<sup>68</sup> *Idem*

dúvida tornam-se mais realistas. Assim, no seu artigo “Documentary Uncertainty”, Steyerl repensa o documentário da seguinte forma:

A perpétua dúvida, a maçadora insegurança - se o que vemos é ‘verdadeiro’, ‘real’, ‘factual’ e por aí fora - acompanha a recepção de documentário contemporâneo como uma sombra. Deixem-me sugerir que esta incerteza não é uma falha vergonhosa, que tem de ser escondida mas, em vez disso, constitui a qualidade nuclear dos modos de documentário contemporâneo. Como tal, as questões que invariavelmente levantam, as ansiedades renegadas escondidas por trás de aparentes certezas, diferem substancialmente daquelas associadas a modos ficcionais. A única coisa que podemos dizer com certeza acerca modo documentário dos nossos tempos é de que sempre duvidamos se é verdade.<sup>69</sup>

Esta questão acerca da incerteza do documentário pode ser aplicada à sua posição enquanto uma artista sensível que aparece no documentário televisivo. Nesta sequência visualiza-se a ambiguidade dos gestos de libertação e de resistência e a sua complexa relação com estruturas de poder. Mas Steyerl insiste em afirmar que as imagens mais distorcidas são as que se transformam em documentos, logo, as que melhor atestam o estado da realidade política atual.

### ***Détournement***

Em *November*, Steyerl apropria-se de sequências de filmes de ficção, de imagens de notícias de jornais e de material documental fora do seu contexto original e reúne-os numa nova montagem. Na reutilização de imagens, mesmo as que se distanciam do seu contexto histórico original, é possível resgatar algo indicial que faz parte dessa imagem e desse contexto. Por exemplo, em *November*, Steyerl inclui uma cena de um filme de René Vienet, intitulado “*Can Dialectics Break Bricks?*”,<sup>70</sup> de 1972. René Vienet, nascido em 1944, é um sinólogo francês que é também famoso como escritor e cineasta situacionista. Vienet utiliza a técnica do *détournement* - o desvio de elementos culturais já existentes para novos propósitos com uma intensão subversiva. “*Can Dialectics Break Bricks?*” é um bom exemplo disso, pois trata-se de um filme de artes marciais que foi dobrado com um texto de

---

<sup>69</sup> Hito Steyerl, “Documentary Uncertainty”, Re-Visions # One (2007), ISSN:2173-0040, acedido em 11 Dez 2014. <http://revisiones.imaginarrar.net/spip.php?article37>

<sup>70</sup> Título original: *La dialectique peut-elle casser des briques?*, realizado por René Viénet (1973)

Vienet no sentido de o transformar num conto situacionista. De forma semelhante, o próprio método de apropriação e reutilização do filme de Vienet em *November*, não escapa ao mesmo tipo de deslocação do argumento. Steyerl inclui um excerto em que o protagonista intelectual do filme se dirige aos proletários referindo (Fig. 11):

Eu não quero ouvir mais nada sobre a luta de classes. Se não, eu enviarei os meus sociólogos! E, se necessário, os meus psiquiatras! Os meus urbanistas! Os meus arquitetos! Os meus Foucault! Os meus Lacan! E se isso não for suficiente, enviarei os meus estruturalistas.<sup>71</sup>

Como referido anteriormente, a estratégia de *détournement* de Vienet da apropriação da cultura popular foi uma estratégia do cinema *avant-garde*.<sup>72</sup> Da mesma forma, a incorporação de cenas do filme de Bruce Lee, *The Game of Death*<sup>73</sup> (Fig. 12) - lançado cinco anos após a sua morte, em 1978 – oferece uma história paralela ao complexo jogo entre fatos e ficção da imagem de Andrea. Neste filme, Bruce Lee encena a sua própria morte para passar à clandestinidade, que coincidiu com a morte real do ator durante as filmagens. Esta fusão entre ficção e vida real fez com que os verdadeiros fãs de Bruce Lee negassem a sua morte. Steyerl encontra neste exemplo da cultura popular uma comparação para a morte de Andrea na qual, de forma semelhante, foi negada tanto pelo governo turco como pelo governo alemão, através de declarações oficiais. A inclusão de imagens do filme de Bruce Lee em *November* cria uma certa ressonância para a história das imagens de Andrea através do mito de enganar a morte, mas também, e sobretudo, porque ambas se encontram de alguma forma relacionadas com a prática das artes marciais. No entanto, é importante sublinhar que é através da imagem que ambas as figuras sobrevivem e enganam a morte – Andrea Wolf através do seu retrato infinitamente reproduzível; Bruce Lee através dos filmes.

A relação com as imagens apropriadas da cultura popular no filme ressoa com a formulação de Rancière de *détournement*, que o autor desenvolve num artigo sobre os filmes de Guy Debord. Rancière refere que "*détournement* não distancia, não procura um entendimento do mundo tornando-o mais estranho. Nada está escondido por trás ou de baixo

---

<sup>71</sup> Hito Steyerl, *November*, 2004

<sup>72</sup> Esta relação foi anteriormente elaborada num artigo de Pernille Lystlund Matzen publicado online em <http://interventionsjournal.net/2014/07/03/practicing-intellectual-martial-arts-or-the-wrecked-gestures-of-liberation-hito-steyerls-november/>

<sup>73</sup> *The Game of Death*, realizado por Bruce Lee, (1978, Estados Unidos da América)

da imagem. (...) *Détournement* é um exercício de identificação com o herói."<sup>74</sup> Segundo Rancière, *détournement* não é, portanto, um método de subversão ou uma revelação da natureza opressiva do objeto que foi apropriado indevidamente, mas uma afirmação de retorno das imagens que a cultura popular transformou em armas, a fim de transformá-las em contra-armas.

Em dois filmes de Debord, *A Sociedade do Espetáculo*<sup>75</sup> e *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*<sup>76</sup>, encontra-se esta intenção, especialmente neste último, onde a voz-off de Debord afirma explicitamente: "No presente filme, por exemplo, estou simplesmente a referir algumas verdades sobre imagens que são completamente triviais ou falsas. Este filme despreza todos os recados que compõem as imagens."<sup>77</sup> Ou seja, Debord ignora qualquer valorização estética do conteúdo das imagens e, em vez disso, apropria-se dessas imagem-recado para expressar o seu desprezo pela cultura do consumo. Tal denúncia da cultura popular manifesta-se ao longo de todo o comentário que é feito no filme. Ao contrário do modo de *détournement*, *November* emprega imagens de referências populistas como fontes igualmente válidas de verdade, tal como se de imagens de arquivo se tratasse.

A noção de identificação com o herói de Rancière pode, assim, ser aplicada ao material popular usado no filme com Andrea Wolf. Factos e ficção complementam a leitura de um e do outro, e Hito Steyerl acrescenta ainda uma dimensão auto-reflexiva para o todo. No entanto, voltando às observações iniciais deste ensaio, a identificação com a heroína Wolf representa um tipo de posição ambígua e indefinida que é possível ocupar dentro de luta política contemporânea.

Com estes pensamentos sobre articulação, refiro-me a um campo específico da teoria, nomeadamente a teoria da montagem ou edição de filme. Isto também se deve porque o pensamento acerca da arte e da política serem normalmente tratados no campo da teoria política, e a arte aparecer muitas vezes como seu ornamento. O que acontece, no entanto, se relacionarmos uma reflexão acerca da forma de produção artística, nomeadamente a teoria da montagem, com o campo da política? Por outras palavras,

---

<sup>74</sup> Jacques Rancière, "When We Were on The Shenandoah," *Grey Room* 52 (Summer 2013), 130-131. Acedido em 11 Dez 2014. <http://www.mitpressjournals.org/toc/grey/-/52>

<sup>75</sup> Título original: *La société du spectacle*, realizado por Guy Debord, (1974, França)

<sup>76</sup> *In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, realizado por Guy Debord, (1978, França)

<sup>77</sup> "In the present film, for example, I am simply stating a few truths over a background of images that are all trivial or false. This film disdains the image-scrap of which it is composed." - Retirado do filme *In Girum Imus Nocte et consumimur Igni* (1978)

como é que é editado o campo político, e qual o significado político que pode ser retirado desta forma de articulação?<sup>78</sup>

Embora o título coloque inicialmente o filme numa era pós-revolucionária, numa era em que os gestos de libertação perderam o seu significado, o filme não está fora do contexto de todas as tentativas anteriores de resistência global que se mencionam neste excerto de um texto de Steyerl sobre a articulação do protesto. Pelo contrário, o filme afasta-se das estratégias críticas aplicadas a *Outubro* como forma de subversão à pretensão de autenticidade. Isto exige uma prática documental que não só evidencie a incerteza da afirmação do documentário como verdade, mas que desenvolva novas estratégias para articular uma possível forma de luta. Por isso, o filme recusa uma prática documental que procure apenas uma verdade e essa mudança de método é a estratégia que Steyerl estabelece como uma nova abordagem para a estética da resistência política através do cinema. Esta estratégia envolve também uma expansão do conceito de arquivo, bem como de imagens úteis e disponíveis para este tipo de prática documental, ligando-o cada vez mais ao campo mais subjetivo da arte. E desta forma, Steyerl articula uma trajetória entre as imagens que recolhe e utiliza na montagem dos seus filmes, bem como o seu potencial para ser moldado e transformado. Resumindo, Steyerl compara a sua estratégia de documentário à forma de montagem dos próprios movimentos de protesto: a artista monta uma plataforma para a colisão de vários fragmentos ou frações de histórias e imagens. Para o efeito, ao longo da sua pesquisa Steyerl acumula um conjunto eclético de fontes que efetivamente destaca e aprofunda a narrativa central do filme, criando relações inesperadas e improváveis.

---

<sup>78</sup> Hito Steyerl, "The Articulation of Protest", in *The Wretched of the Screen*, Berlim e-flux, Inc., Sternberg Press, 2012): 79

### 2.3. Harun Farocki, *A Cruz e a Prata*, Berlim, 2010 (Título original: *Das Silber und das Kreuz*, vídeo, cor, som, 17 min)

Certamente, não existe qualquer imagem que não implique simultaneamente olhares, gestos e pensamentos. Dependendo da situação, os olhares podem ser cegos ou penetrantes, os gestos brutais ou delicados, os pensamentos inaptos ou sublimes. Mas, não existe tal coisa como uma imagem que seja visão pura, pensamento absoluto ou simplesmente manipulação.<sup>79</sup>

Não existe qualquer evento ou coisa, quer na natureza animada ou inanimada, que não faça parte de algum modo da linguagem, pois está na natureza de cada um comunicar o seu conteúdo mental. Este uso da palavra ‘linguagem’ não é de modo algum metafórico.<sup>80</sup>

O filme *A Cruz e a Prata* é composto por dois vídeos contidos num único ecrã dividido verticalmente em duas partes iguais acerca de uma pintura do século XVIII: *Descrição de Serro Rico e Villa Imperial Villa de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrio<sup>81</sup> (Fig. 13). Essa pintura retrata a extração de prata da montanha de Potosi, também conhecida, naquele tempo, como “montanha de prata”. Enquanto um dos vídeos mostra a pintura, que retrata a extração de prata na mais importante mina do século dezoito, o outro vídeo permite reconhecer as condições de vida atuais da mesma cidade (Fig. 14). Numa espécie de exercício de arqueológico o filme faz uma comparação detalhada entre o passado e o presente da cidade mostrando, por um lado, toda a estrutura da cidade e a sua composição social representada na pintura: ameríndios e colonizadores, trabalhadores forçados e trabalhadores livres, pedreiros, comerciantes e artesãos, proprietários da mina e operários, administração colonial e clero, distribuídos pelas ruas, pelas casas da aldeia e pelos edifícios oficiais, por outro lado, mostra imagens atuais do local que expõem a aridez e a miséria que persiste nessa cidade.

No início do filme, uma metade do ecrã apresenta um pormenor da pintura: uma cruz situada no topo da montanha, na outra metade vê-se o pormenor da fenda da montanha que permitiu o acesso pela primeira vez à mina de prata (Fig. 15). Na imagem seguinte, apenas o lado direito do ecrã mostra uma imagem da montanha hoje captada em vídeo: a câmara capta

---

<sup>79</sup> George Didi-Huberman, *How to Open Your Eyes*, in Antje Ehmmanand Kodwo Eshun (eds), “Harun Farocki – Against What? Against Whom?” (London: Koenig Books, 2009): 39

<sup>80</sup> Walter Benjamin, *On Language as Such and on the Language of Man in Selected Writings*, Vol 1, 1913-1926 (London, Harvard University Press, 1996): 62

<sup>81</sup> Este quadro, feito em 1758, encontra-se no Museu Colonial Charcas da Universidade São Francisco Xavier, em Sucre, na Bolívia, é executado em óleo sobre tela e tem as seguintes dimensões 262 x 181cm.

o movimento de carros e de pessoas que vivem hoje na cidade que há cerca de trezentos anos despertou o interesse de europeus. Algum tempo depois o lado esquerdo do ecrã passa de negro novamente à imagem do quadro: quando estão lado a lado, pode ver-se que a câmara se posiciona de forma a repetir o mesmo ponto de vista que o pintor do quadro no século XVIII (Fig. 16 e 17).

Em seguida, a câmara solta-se num voo sobre o quadro acompanhando o movimento das pessoas que estão representadas a caminhar em procissões na rua seguindo-as até ao seu destino. O movimento da câmara é muitas vezes ascendente ou descendente e é visivelmente oposto de um lado e do outro do ecrã, acentuando a deslocação da câmara e a fricção entre os dois lados da imagem. Já as imagens vídeo são captadas no local por uma câmara fixa que procura evidenciar os vestígios de um passado colonial que se podem encontrar representados no quadro - como, por exemplo, o reservatório de água ou o aqueduto e os símbolos religiosos que circunscreviam o território cristianizado (Fig. 18). As imagens da esquerda e da direita do ecrã são alternadamente interrompidas por um fundo negro, jogando com aquilo que se vê e com o que é invisível, e ainda com aquilo que só se torna visível quando se ativam os dois lados do ecrã colocando lado a lado duas imagens diferentes.

### **Projeto curatorial**

Este filme foi comissariado por três artistas e curadores, Alice Creischer, Andreas Siekmann e Max Jorge Hinderer, para fazer parte de uma exposição coletiva sob o título *Principio Potosí: Como podemos cantar o canto del senhor en tierra ajena?*<sup>82</sup> Desde os anos noventa, o trabalho desta dupla (que muitas vezes envolve a colaboração com terceiros, neste caso Max Jorge Hinderer<sup>83</sup>) tem-se destacado pela investigação das restrições que atualmente limitam as possibilidades de ação artística e, ao mesmo tempo, procuram reviver formas militantes do compromisso estético e político.<sup>84</sup> Segundo Andreas Siekmann, esses tipos de

---

<sup>82</sup> “Principio Potosí: Como podemos cantar o canto do senhor em terra estranha?”

<sup>83</sup> Principio Potosí, foi feito em colaboração com o escritor e crítico Max Jorge Hinderer, que tem vindo a explorar as formas como os bolivianos implantaram iconografia cristã.

<sup>84</sup> “(...) Para detalhar esses paralelos entre passado e presente, traçamos no conceito de Marx o princípio da acumulação primitiva, um princípio global de criação de valor e de exploração, mas também de resistência, que operou através do tempo e do território. Antes como agora, a acumulação primitiva é acompanhada por um negócio de arte globalizada que se propõe a atuar como um fiador ou mensageiro de valores - cristianismo no passado; direitos humanos na atualidade - Dubai ou Pequim, mas em vez disso promove



conexões estéticas e políticas são fundamentais, uma vez que o seu objetivo nesse projeto não era expor a história da arte, pelo contrário, era olhar para a história do colonialismo e perguntar como este se manifesta ainda hoje. Assim, o objetivo desta exposição era, portanto, revelar o início de um processo que é descrito como a emergência da modernidade.<sup>85</sup> Potosí é uma cidade mineira boliviana que, no século XVI, era ainda maior e mais imponente do que Londres ou Paris no mesmo período. A prata de Cerro Rico, também conhecido como montanha de prata, que foi extraída pelo trabalho forçado de nativos que martelaram a riqueza da montanha, contribuiu significativamente para o processo que os curadores desta exposição identificam como sendo o surgimento do capitalismo na Europa: “A este respeito, Potosí é, não só o começo mas, também, o princípio que orienta a nossa sociedade desde então. (...) Potosí está presente, é agora, é história europeia”, explicam os curadores no editorial do catálogo, publicado para acompanhar a exposição em Berlim<sup>86</sup>.

Para além da prata, imagens de iconografia cristã (pinturas, iluminuras, gravuras, etc), eram produzidas continuamente por indígenas anónimos, em oficinas controladas por espanhóis e transportadas da América Latina para a Europa. A evangelização de grupos indígenas foi acompanhada por um processo de globalização da arte, explica Andreias Creischer. Para esta exposição, os curadores conseguiram reunir cerca de vinte pinturas diretamente relacionadas com a cidade de Potosí e os seus circuitos económicos desde o século XVI até ao século XVIII e convidaram vinte cinco artistas internacionais a escolher uma obra do barroco andino e a construir um diálogo artístico a partir dessas imagens. Segundo os organizadores dessa exposição, “estas imagens funcionam como uma lente através da qual (...) as consequências do colonialismo são trazidas à luz” e entre elas encontra-se o quadro: *Descrição de Cerro Rico e da Cidade Imperial de Potosí* que serve de epígrafe ao filme *A Cruz e a Prata*.

---

agendas económicas.” excerto da proposta curatorial do Principio Potosí. “Curatorial Statement” Principio Potosi. Acedido em 12 Ago 2014.  
<http://potosiprincipleprocess.wordpress.com/curatorial-statement-september-2010/>

<sup>85</sup> “Curatorial Statement” Principio Potosi, *Idem*

<sup>86</sup> “Curatorial Statement” Principio Potosi, *Idem*

## Imagens que viajam

Este filme viajou ao longo do ano de 2010 entre o Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, a Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas do Mundo), em Berlim, e o Museo Nacional de Arte e o Museo de Etnografía y Folklore, La Paz, na Bolívia.<sup>87</sup> Todos estes locais têm uma relação com um passado colonial que, segundo os curadores, não passará despercebido, pois a exposição procura traçar um caminho dos antigos lugares de poder colonial até ao território onde esse poder foi, em tempos, administrado e tem resistido atualmente.

Em 2011 foi exibida a versão portuguesa do filme *A Cruz e a Prata*, no espaço de exposições Lumiar Cité, na Alta de Lisboa, comissariado por Jurgen Bock, desta vez mostrado isoladamente do resto do contexto da exposição original. A passagem deste filme por Lisboa, apesar de não estar prevista no projeto curatorial inicial, faz parte do circuito de locais que têm uma relação com um passado colonial. Segundo Jurgen Bock, pela lógica da associação, o passado colonial espanhol permite vincular um efeito em Portugal pois, torna a crítica mais eficiente, definindo-a através de um desvio, ou seja, através de um outro contexto. A única dificuldade na exposição deste filme em Lisboa terá sido o facto de o filme precisar de ser produzido numa versão em português. Neste sentido, a proposta inicial de Farocki para colocar legendas em português foi recusada por Jurgen Bock uma vez que o filme já se baseia na visualização constantemente comparativa entre duas imagens projetadas numa tela dividida ao meio. As legendas iriam, neste caso, introduzir uma terceira imagem, que seria muito para "digerir".<sup>88</sup> Nesta exposição, o filme é apresentado sem o quadro e a experiência que se pode tirar da visualização do filme isoladamente é, certamente, diferente da experiência do filme na exposição do Príncipe Potosí, onde o filme era visto não só em relação com o quadro de Berrío como também em relação com todas as outras peças que foram criadas para este evento. No Lumiar Cité, a teia de relações que este trabalho apresenta está mais centrada dentro do próprio filme do que fora dele. O filme já não precisa

---

<sup>87</sup> "Para o efeito, a exposição propõe ligações entre uma abrangente constelação urbana: Dubai, Londres, Moscovo, Pequim e Potosí. Percebemos desde o início que, se iríamos abordar um projeto com esse tipo de alcance global, precisaríamos de estabelecer um modelo curatorial que funcionaria como uma rede de correspondentes [de artistas]." in "Curatorial Statement" Príncipe Potosí.

<sup>88</sup> Segundo Jurgen Bock, Farocki terá concordado e pedido um teste de gravação da voz de uma pessoa, que não fosse atriz ou uma voz típica de documentário televisivo. Esta versão contou com a voz de Manuela Ribeiro Sanches, professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, cujas principais áreas de investigação são estudos pós-coloniais, teorias do anti-colonialismo e questões sobre multiculturalismo e migração.

de estar relacionado com outros objetos para continuar a funcionar e manter ativo o efeito do quadro enquanto imagem-documento. O filme suplantou o quadro e vive neste espaço independentemente dele.

## Metáfora

No espaço expositivo para o qual este filme foi comissariado e onde foi apresentado pela primeira vez, era possível ver-se a pintura original exposta numa parede falsa onde, do lado oposto ao quadro, era projetado o filme. De costas voltadas um para o outro, o filme e o quadro, apresentavam-se como as duas faces de uma mesma moeda. Desta forma, Harun Farocki abre uma janela no quadro que desdobra as imagens nele contidas apresentando significados aparentemente inexplicitos. No entanto, como foi referido, a relação com o quadro deixa de ser necessária e a metáfora está contida no próprio filme. Segundo Thomas Elssaesar, a instalação no trabalho de Farocki é uma “máquina de fazer metáforas.”<sup>89</sup> Mas, para tentar compreender qual é, exatamente, o sentido da metáfora no trabalho de Farocki referida por Elssaesar recorde-se o filme *The Indextinguishable Fire*,<sup>90</sup> realizado em 1969, onde o realizador demonstra a necessidade de recorrer a esta figura da linguagem como uma forma de trazer o inimaginável para a imagem tornando visível o invisível. Este filme, que aborda o uso de napalm no Vietnam, inicia com o próprio autor a dirigir-se à audiência da seguinte forma:

Como é que lhe podemos mostrar o napalm em ação? E como é que lhe podemos mostrar a destruição causada pelo napalm? Se lhe mostrarmos fotografias dos danos de napalm irá fechar os olhos. Primeiro fecha os olhos às fotografias; depois fechará os olhos à memória; depois fechará os olhos aos factos; depois fechará os olhos às relações entre eles. Se lhe mostrarmos uma pessoa queimada com napalm, iremos ferir os seus sentimentos. Se magoarmos os seus sentimentos, irá sentir como se tivéssemos usado napalm em si, às suas custas. Apenas podemos dar-lhe uma pequena demonstração de como funciona o napalm.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Thomas Elsaessar, “Harun Farocki: Cineasta, Artista, Teórico da Mídea” in *Por uma politização do olhar*, (Catálogo de exposição, Cinemateca Brasileira e CINUSP “Emídio Mourão” 17 Set a 3 Out, 2010): 105

<sup>90</sup> Título Original: *Nicht löschesbares Feuer*, realizado por Harun Farocki, (1969, Alemanha)

<sup>91</sup> George Didi-Huberman, *How to Open Your Eyes*, 41

Em seguida, apagando um cigarro na sua própria mão, ouve-se em voz-off: “um cigarro queima a 400 graus centígrados, o napalm queima a 3000...” (Fig. 19). Num texto onde se comenta este filme, intitulado *How to Open Your Eyes*, George Didi-Huberman refere que “à maneira dos melhores filósofos, [Farocki] apresenta-nos uma aporia para o pensamento” ou melhor, “uma aporia para o pensamento da imagem.”<sup>92</sup> Didi-Huberman utiliza aqui o termo “aporia” no sentido em que é definida como uma dificuldade, impasse, paradoxo, dúvida, incerteza ou contradição que impede que o sentido de um texto ou de uma proposição seja determinado. Por outro lado, pode considerar-se que a automutilação de Farocki é “simbólico-metafórica e deve ser entendida como um ato de auto iniciação enquanto artista, renunciando ao ativismo político direto”,<sup>93</sup> por isso, a equivalência metafórica estabelece a política e a prática artística de Farocki. No entanto, a definição de metáfora no trabalho de Farocki não tem propriamente uma conotação poética, pois o seu trabalho é caracterizado especialmente pela falta de poética ou pela sua “anti-poética”, e por um tipo de descrição documental da realidade. Neste sentido, a definição de metáfora que melhor serve à sua obra em geral e ao filme *A Cruz e a Prata* em particular, tem a ver com um tipo de expressão que produz sentidos figurados por meio de comparações implícitas. Ou seja, é pela junção de duas ou mais imagens no espaço que se cria um processo de comparações que influência o entendimento ou a percepção dos mesmos.

Nos seus primeiros filmes, este princípio metafórico que Elsaessar refere é frequentemente verbal ou textual, ao passo que, no seu trabalho mais recente, em especial nas instalações, as metáforas tornam-se cada vez mais visuais, diretas e reveladoras. Será que esta opção, que se desenvolveu de um cinema de montagem clássica para um cinema que acolhe instalações, é uma progressão natural, uma mudança de plano ou de registo, ou um avanço que implica simultaneamente um retrocesso? Qual é o estatuto da instalação e que implicações pode este formato trazer para o trabalho de Farocki? É possível considerar que, num filme onde se edita uma imagem depois da outra, consecutivamente ou em oposição adjacente, é fácil criar metáforas que não sejam apenas gestos retóricos puros ou pré-estruturados linguisticamente?

Segundo Thomas Elsaessar, num trabalho de instalação onde existam imagens lado a lado, é quase excessivamente fácil criar metáforas: a instalação em si torna-se uma espécie

---

<sup>92</sup> George Didi-Huberman, *Idem*, 41

<sup>93</sup> Thomas Elsaessar, *Idem*, 112

de “máquina de metáforas.”<sup>94</sup> Por isso, o cinema e a arte de instalação ilustram dois princípios que estão potencialmente em conflito: sequência e simultaneidade, o uma-coisa-depois-da-outra ou o duas-coisas-ao-mesmo-tempo, e é por esta razão que Elsaesser afirma que Farocki sempre aspirou à condição de instalação. Como resultado, as instalações de Farocki são especialmente pertinentes na sua forma de manter o movimento do pensamento ativo, nomeadamente quando duas imagens são projetadas lado a lado.

Christa Blumlinger também descreve o processo de construção filmica de Farocki como “um processo que nos leva, passo a passo, em direção ao pensamento.”<sup>95</sup> A autora considera que a forma metafórica é apenas o primeiro passo e que “a distinção sensível intervém pela montagem, operação essencial entre imagem e imagem, palavra e imagem, som e imagem.”<sup>96</sup> Este é o processo que vemos no filme *A Cruz e a Prata*, onde o ecrã se divide em dois e imagens diferentes habitam o mesmo plano. O facto de não serem ecrãs ou monitores separados, como acontece frequentemente nas instalações de Farocki, mas sim o mesmo ecrã dividido em partes iguais verticalmente, parece querer revelar a intenção de Farocki em “aproximar o passado e o presente” e proporcionar um sentido de continuidade histórica que liga o *Princípio Potosí* aos nossos dias. A Farocki interessa portanto, “a ambivalência da comparação”<sup>97</sup> ou seja, a elaboração de diferenças dentro de uma similaridade global: “a dependência mútua global sem totalização, a montagem pretende comparar e descobrir na semelhança o diferente.”<sup>98</sup>

### **Imagem, Trabalho e Guerra**

O tema deste quadro preenche as duas condições que se considera serem essenciais para Farocki assumir um compromisso de trabalho: primeiro, o tema deve “permitir que ele o

---

<sup>94</sup> *Ibidem*

<sup>95</sup> Christa Blumlinger, “Harun Farocki: Estratégias Críticas” in *Por uma politização do olhar*, (Catálogo de exposição, Cinemateca Brasileira e CINUSP “Emídio Mourão” 17 Set a 3 Out, 2010): 160

<sup>96</sup> Christa Blumlinger, *Ibidem*

<sup>97</sup> Volker Pantenburg, “Sobre o passado do cinema no presente da arte – instalações de Harun Farocki”, in *Por uma politização do olhar*, (Catálogo de exposição, Cinemateca Brasileira e CINUSP “Emídio Mourão” 17 Set a 3 Out, 2010): 178

<sup>98</sup> Volker Pantenburg, *Idem*, 179

retrate como processo” e segundo “que estabeleça uma relação especular consigo mesmo”.<sup>99</sup> Ou seja, o quadro de Berrío permite falar de assuntos que são recorrentes nos filmes de Farocki, tais como a investigação e interpretação de imagens no mundo e a representação do trabalho associado à produção dessas imagens. Os seus filmes enfatizam a questão do trabalho, não somente como categoria económica – produção material de uma sociedade e a reprodução ideológica dos seus meios de sobrevivência – mas trabalho enquanto condição essencial do que significa manter-se humano.<sup>100</sup> Outra questão dominante no trabalho de Farocki é a função da imagem em contexto de guerra. Por exemplo, no início do seu filme *Before your Eyes: Vietnam*,<sup>101</sup> de 1982, um soldado americano coloca a questão “what is an image?”, explicando em seguida que a forma como o exército interpreta as imagens recolhidas por aviões de reconhecimento local é posteriormente expressa em palavras e números.<sup>102</sup>

De forma semelhante, o processo de domínio colonialista em Potosí também passou por um controlo exercido através da produção imagética do lugar – o detalhe e a precisão da representação geográfica do local de Potosí, no quadro de Berrío, pode ser interpretada como uma afirmação de ocupação. Assim, estando reunidas as três condições, imagem, trabalho e guerra, Farocki assume o compromisso de trabalho e inicia um diálogo com o quadro. Neste sentido, o autor viajou até à Bolívia para observar e filmar o quadro original, visto não haver nenhuma reprodução adequada do mesmo, bem como, visitar e filmar a cidade de Potosí. Farocki refere que “Ainda tonto por causa dos efeitos da altitude, senti que estava a caminhar dentro de uma pintura. Nunca antes tinha visitado um lugar que conhecesse tão bem a partir do estudo de uma imagem com duzentos e cinquenta anos.”<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Thomas Elsaesser, *Idem*, 105

<sup>100</sup> Thomas Elsaesser, *Idem*, 125

<sup>101</sup> *Before your Eyes: Vietnam*, realizado por Harun Farocki, (1982, Alemanha)

<sup>102</sup> Christa Blumlinger, *Idem*, 166

<sup>103</sup> Harun Farocki, *A Cruz e a Prata*, (texto da folha de sala da exposição na Galeria Lumiar Cité, Maumaus, 2011)

## Apropriação do documento

No filme, o quadro com a descrição de Cerro Rico é tratado como um documento para a representação histórica de um período colonial em oposição ao que atualmente se considera ser um período pós-colonial. O recurso a imagens de arquivo, bem como o recurso a outro tipo de imagens pré-existentes é recorrente na construção da narrativa dos filmes de Harun Farocki, que frequentemente apresentam uma relação intrínseca entre a realidade e uma objetividade “anti-poética”, ou seja, expõem uma descrição de factos, eventos ou acontecimentos, num estilo documental. É por isso que Thomas Elsaesser descreve Farocki como um cronista, aliás como o melhor cronista de histórias dos últimos cinquenta anos e ainda um observador perspicaz que mostra destreza nas interpretações ou conexões mais inesperadas, quando se dedica a juntar fragmentos de histórias nos seus filmes.<sup>104</sup> Quer seja um filme sobre a guerra no Vietname ou sobre a Segunda Guerra Mundial ou, ainda, sobre a expansão colonial e as suas consequências na atualidade, é possível identificar na sua obra uma grande variedade de recursos que Farocki descreve como “imagens operacionais”: normalmente imagens fotográficas que carregam a promessa de uma verdadeira e exata representação da história, como foi referido no primeiro capítulo.

As imagens dos bombardeamentos de napalm na guerra do Vietnam provenientes de arquivos televisivos mostrados num dos primeiros filmes de Farocki, *The Inextinguishable Fire*, parece que mostram diretamente o próprio evento histórico, representado e capturado no momento em que a imagem foi exposta. Esta é a base contratual que a imagem de não-ficção estabelece com o espetador através da automaticidade da tecnologia fotográfica: devido ao seu imediatismo e ao seu poder icónico de semelhança com a realidade, nasce a promessa de verdade histórica e uma garantia de veracidade. Por isso, pode dizer-se que se confia na fotografia porque se sabe que foi feita automaticamente, mas este mesmo conhecimento do processo de produção da imagem levanta outras questões. O que acontece antes de a câmara disparar e o que acontece depois? O que é que se passa fora do enquadramento? Em que história é a imagem inserida e como é que a imagem implícita ou explicitamente é aproveitada para a construção de uma narrativa histórica? Estas questões não envolvem um ceticismo profundo na imagem fotográfica como uma alegação de verdade, mas podem minar todas as promessas de certeza da imagem fotográfica. A capacidade da imagem servir como evidência histórica reside no seu enquadramento

---

<sup>104</sup> Cf. Christa Blumlinger, *Idem*, 100

contextual e no conhecimento extratextual que o espectador possui ao reconhecer a imagem. De certa forma, a pintura do quadro de Berrío carrega o mesmo tipo de representação histórica, no entanto, não possui qualquer tipo de afinidade indicial.

A leitura que Farocki possibilita deste quadro é uma leitura objetiva, que se poupa a qualquer tipo de comentário acerca do gosto e da técnica da pintura e a comparação que o autor apresenta não é feita com outras pinturas, mas sim com um vídeo gravado recentemente no local de Potosí. No entanto, há um trabalho de pesquisa histórica confrontando a imagem com referências literárias. Por exemplo, relativamente à forma como são representadas as diferentes classes sociais no quadro (Fig. 20), Farocki tece o seguinte comentário - ao mesmo tempo que mostra e compara, de um lado e do outro do ecrã, estas diferenças:

Não é apenas por motivos de perspetiva que os trabalhadores parecem ser mais pequenos do que os não trabalhadores. Os trabalhadores indígenas são representados em proporções tão reduzidas que é impossível distinguir os trabalhadores livres dos trabalhadores forçados. A colonização da América do Sul foi, acima de tudo, um genocídio em larga escala.<sup>105</sup>

Como foi referido anteriormente, trata-se de um quadro que produz o mesmo efeito que as imagens de cariz fotográfico usadas noutros filmes de Farocki normalmente produzem. No entanto, Farocki não destitui qualquer tipo de legitimidade ao quadro de Berrío. Na realidade, o autor considera que todas as imagens fotográficas são uma construção da realidade que parte de uma perspetiva singular, tal como a pintura. Logo, apesar de não ser um objeto fotográfico, contém o mesmo tipo de objetividade na representação de um evento. Seria impossível um retrato fotográfico da época porque foi necessário esperar mais cerca de dois séculos para o aparecimento da fotografia, mas a mensagem que Farocki repete insistentemente é de que as imagens são sempre uma construção da realidade.

---

<sup>105</sup> Transcrito da voz do narrador, versão portuguesa, do filme *A Cruz e a Prata*. Na folha de sala desta exposição na galeria Lumiar Cité, em Lisboa, Farocki descreve o processo de produção deste filme e, relativamente às fontes literárias, especifica que "(...) há uma ausência de fontes que forneçam descrições exaustivas da pintura de Berrío ou que posicionem os detalhes da obra no contexto dos eventos históricos. Daqueles livros que estudei para a preparação deste projecto, só tinha anteriormente lido a maravilhosa descrição de Tzvetan Todorov em *The Conquest of America*, em que o autor se refere à colonização da América do Sul pelos espanhóis como o maior ato de genocídio da história da humanidade."



O desafio que o autor colocou ao longo da sua carreira foi, precisamente, pensar sobre a fotografia, o cinema, a televisão e as imagens digitais como, por exemplo, programas de televisão, imagens de arquivo, vídeos de vigilância e fotografias de jornais. É justamente por esta razão que Farocki termina este filme dirigindo a seguinte questão ao espectador: “de que forma podem as imagens ser lidas hoje e que ferramentas temos para o fazer?” A sua principal posição crítica, ou a principal motivação de Farocki, em relação a este quadro foi investigar o que é a imagem. “Detetar, documentar e reconstruir” são ações deliberadamente ambíguas, mas que melhor definem ou resumem a prática de Farocki.<sup>106</sup> Pode-se acrescentar ainda que, para Farocki, esta forma de documentar o mundo é acompanhado por diferentes estratégias de provar e testar, demonstrar e testemunhar. Em traços gerais, o perfil que aqui se apresenta define algumas das estratégias e características que se podem encontrar em *A Cruz e a Prata*. De forma semelhante e assumidamente influenciada por Harun Farocki, Filipa César e Hito Steyerl reformulam constantemente a questão “de que forma podem as imagens ser lidas hoje” e o uso da imagem-documento nos seus filmes segue um modelo remanescente do cinema dos novos arquivistas, termo introduzido por Gilles Deleuze da seguinte forma:

O novo arquivista proclama que, doravante, irá lidar apenas com testemunhos. Não se vai preocupar com o que os arquivistas anteriores trataram até então de mil maneiras diferentes: proposições e frases. Ele irá ignorar tanto a hierarquia vertical de proposições que estão empilhadas, como a relação horizontal estabelecida entre frases, em que cada uma parece responder à seguinte. Ao contrário, ele continuará a ser móvel, deslizando ao longo de uma espécie de linha diagonal que lhe permite ler o que não poderia ser apreendido antes, ou seja, o testemunho.<sup>107</sup>

A palavra “novo” carrega em si uma originalidade ou singularidade que se opõe ao antigo arquivista que se cingia apenas a classificar sem qualquer tipo de motivação crítica sobre o objeto documental. Neste excerto vê-se uma atitude que se reconhece na prática artística dos autores até agora mencionados: a forma como eles deslizam ao longo de uma espécie de linha diagonal sobre o evento histórico, permite investigar as histórias por trás das imagens, discursivamente incorporadas na história da sua produção, circulação e consumo.

---

<sup>106</sup> Thomas Elsaesser, *Idem*, 101

<sup>107</sup> Gilles Deleuze, “A new archivist (The archaeology of knowledge),” in Michel Foucault (1) *Critical Assessments*, ed. Barry Smart. Nova Iorque: Routledge, 1994: 382

Ao invés de uma rede impossível de significados, as estratégias metafóricas e metonímicas da obra de Farocki, por exemplo, são uma síntese da imagem-documento, densa mas não indecifrável, que revela o discurso histórico como uma construção, investigando as suas motivações, causas e consequências.

### CAPÍTULO III

#### **O papel do documentário na arte contemporânea e a experiência da imagem-documento enquanto “efeito de arquivo”**

Nunca ninguém definiu com certeza o que o termo "documentário", na verdade, implica. Referindo-se ao filme, uma definição impolida parece possível, embora ilusória (de forma geral, [documentário é] tudo o que não é ficção) mas, é difícil identificar o que seria o oposto de "documentário" na fotografia (o que poderíamos chamar de ficção em documentário?) e, conseqüentemente, saber qual o alcance exato do termo. No entanto, a falta de clareza da palavra não tem sido uma desvantagem. Pelo contrário, tem contribuído para o seu sucesso e divulgação, uma vez que uma ampla gama de autores têm-se apropriado legitimamente do "documentário". E essa liberdade de uso tem sido uma das razões para o seu impacto e eficiência teórica por quase um século.<sup>108</sup>

Tendo em conta as três obras analisadas nesta dissertação, ao longo deste capítulo será introduzida a questão do papel do documentário no campo da arte contemporânea. Por outro lado, será analisada a noção de “efeito de arquivo” proposta por Jamie Baron, no sentido de complementar esta prática com o ponto de vista da recepção da imagem-documento pelo observador.

A questão que se coloca já não é se a forma documental é arte ou não, como se viu no primeiro capítulo, mas como esta tem vindo a mudar a arte. E, de facto, os diferentes estilos e abordagens do documentário reconfiguraram consideravelmente a arte desde o início da fotografia, tanto em termos da sua definição como a sua prática. Contudo, segundo Hito Steyerl,<sup>109</sup> falar sobre o papel do documentário no espaço da arte contemporânea é complicado por duas razões: a primeira é que não existe uma definição viável de documentário, a segunda é que também não existe uma definição viável de arte ou mesmo de arte contemporânea. O mesmo pode aplicar-se às noções que são tradicionalmente usadas para definir documentário. Conceitos como verdade, realidade e objetividade caracterizam-se essencialmente pela falta de uma definição clara e única. Steyerl alerta para um primeiro

---

<sup>108</sup> Olivier Lugon, “Documentary: Authority and Ambiguity” in *The Green Room - Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*, (Berlim: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008): 29

<sup>109</sup> Hito Steyerl, “Documentary Uncertainty”, *Re-Visions # One* (2007), ISSN:2173-0040, acedido em 11 Dez 2014. <http://revisiones.imaginar.net/spip.php?article37>

paradoxo: a forma documental, que supostamente serve para transmitir um conhecimento claro e transparente, é avaliada segundo o uso de conceitos, que não são claros nem transparentes em si. Por mais garantias de verdade que as articulações dentro do documentários possam oferecer, menos segurança se tem sobre eles e todos os termos usados para descrevê-los, por sua vez, tornam-se duvidosos, discutíveis e arriscados.

Muito antes de Hito Steyerl ter formulado este argumento, claramente influenciado pela leitura de Olivier Lugon citado no início deste capítulo, já Harun Farocki se questionava acerca do que é uma imagem encontrando no espaço da arte um meio aberto a esta discussão. Nos seus filmes, Farocki questiona exaustivamente a proveniência e função das imagens procurando sempre ensinar formas possíveis para compreender como estas operam social e politicamente, direcionando para uma possível interpretação. No entanto, em *A cruz e a Prata*, o autor termina a sua leitura da imagem dirigindo a questão diretamente ao espectador: “como podem as imagens ser lidas hoje e que ferramentas temos para o fazer?” Quebrando com qualquer tipo de autoridade que a forma documental possa conter, passa a responsabilidade de ver para além do óbvio à audiência. Contudo, quais são exatamente as ferramentas que temos para ler as imagens hoje?

No seguimento do que se tem vindo a observar nesta tese sobre imagem, documento e arquivo torna-se pertinente, dentro deste contexto, referir o conceito de “efeito de arquivo” que Jaimie Baron elabora, como uma ferramenta para perceber de que forma como o observador percebe a imagem-documento no filme de apropriação. Assim, Baron apresenta-nos dois tipos de disparidades: uma disparidade temporal e uma disparidade intencional, que serão comentadas em seguida.

### **Disparidade Temporal**

Segundo Jaimie Baron, o que faz com que uma determinada parte de um filme seja vista como sendo proveniente de um arquivo é, em primeiro lugar, “o efeito produzido dentro do filme criado pela justaposição de filmes captados em tempos diferentes.”<sup>110</sup> Esta justaposição é o que Baron considera ser a disparidade temporal que se pode tornar

---

<sup>110</sup> Jamie Baron, *Idem*. 105

perceptível pela diferença visual da própria qualidade da imagem, bem como na qualidade do som - quando captados numa determinada altura, este material possui características que noutra época seriam diferentes. Por exemplo, juntar no mesmo filme imagens a cores e a preto e branco, trata-se de uma combinação evocativa para demonstrar a passagem do tempo. A exagerada diferença da cor, evocada nas projeções do filme de Filipa César (em que algumas imagens parecem ter uma tonalidade sépia) em oposição à cor do filme atual, bem como nos vários filmes com que Hito Steyerl vai tecendo a sua narrativa, gera um contraste entre o antes e o agora, levando a que sejam entendidos como imagens de arquivo.

A disparidade temporal nos filmes de apropriação levanta questões acerca de quando e onde se pode considerar significativa a diferença entre passado e presente. Ou seja, em que ponto o passado passa a ser história? Ou quando é que a retrospectiva histórica, colocada num novo contexto temporal, pode ser posta em causa? No filme de Steyerl, por exemplo, o facto de a autora se apresentar enquanto jovem reforça esta disparidade temporal. A discrepância visual na idade de um dado momento para outro é claramente uma indicação dessa disparidade temporal. Com efeito, o contraste produzido pela imagem da mesma pessoa captada em dois momentos históricos diferentes determina a percepção dessas imagens que contêm o rosto mais jovem como sendo um documento de arquivo, o que não é mais do que um vestígio indicial do corpo que envelhece.

A disparidade temporal pode ser produzida tanto por pessoas como por lugares. No filme *A Cruz e a Prata*, de Harun Farocki, o contraste temporal em relação ao espaço é enfatizado usando um ecrã dividido em duas partes iguais nas quais se representam imagens captadas em tempos diferentes. O fascínio deste contraste está precisamente no facto de proporcionar a oportunidade de comparar os dois espaços separados, não geograficamente, mas temporalmente, bem como contemplar as diferenças e as semelhanças e unir dois momentos no tempo. Por isso, para que o efeito de arquivo aconteça, deverá haver um intervalo de tempo evidente e visível no filme entre o “antes” do documento de arquivo e o “agora” da produção do filme de apropriação. Em *A Cruz e a Prata* este efeito é evidente, uma vez que o “antes” está associado à imagem de um quadro cuja data é referida no próprio filme e aponta para uma época em que imagens de natureza indicial ainda não eram possíveis e o “agora” está associado a imagens captadas em vídeo.

## Disparidade Intencional

A construção de filmes de apropriação é dependente do reconhecimento pela parte do espectador de que o filme contém aquilo a que eu chamo de “documentos de arquivo”, que se estabelece apenas quando o espectador os experiencia enquanto material proveniente de arquivo, o que significa, proveniente de outro tempo ou de outro contexto de utilização ou contexto de intensão ou intencionalidade.<sup>111</sup>

Além da disparidade temporal, Baron identifica outro meio capaz de produzir o efeito de arquivo, isto é, a experiência de uma imagem como documento de arquivo, a que chama de disparidade intencional<sup>112</sup>: “um filme captado num determinado contexto para uma utilização específica e usado para outro contexto carrega em si vestígios da intenção do seu uso original.”<sup>113</sup> Isto não significa uma disparidade que é produzida de propósito mas, antes, uma disparidade produzida a partir da percepção de uma intenção prévia conferida à imagem. A produção deste efeito é atribuída, não ao artista, mas ao meio social ou à situação que é, de certa forma, alheia à do autor de um filme de apropriação.

Baron adverte que a experiência da disparidade intencional depende apenas do conhecimento extratextual do observador. Por isso, a percepção desta intenção original é, até certo ponto, imaginária – ou seja, é uma projeção do próprio espectador, pois o contexto intencional original não pode ser definitivamente determinado. Citando Standish Lawder, Jamie Baron refere acerca da disparidade intencional que

Retirada do seu contexto original, a cena torna-se velada por camadas de especulação, evocação subjetiva e ambiguidade poética. Questões acerca da intencionalidade e significado tornam-se instáveis. O verdadeiro significado da imagem original fica *à priori* a pairar fora do ecrã. Nunca conseguiremos estar completamente certos da razão para a qual foi filmada determinada cena. No entanto, o que foi filmado permanece fixo, só que agora rodeado por centenas de novos porquês.<sup>114</sup>

É esta experiência da resistência do documento a uma compreensão definitiva que o torna intencionalmente diferente e lhe confere a sua “aura de autoridade probatória”<sup>115</sup> e,

---

<sup>111</sup> Jamie Baron, *Idem*. 104

<sup>112</sup> *Idem* 110

<sup>113</sup> *Ibidem*

<sup>114</sup> *Idem*, 112

<sup>115</sup> *Ibidem*

relembrando o que Allan Sekula já havia referido sobre o arquivo, aqui adquire especial pertinência num filme de apropriação. Ou seja, num filme de apropriação “a possibilidade de significado é libertada da sua contingência atual”. Mas, esta libertação é também uma perda, uma abstração da complexidade e da riqueza do seu uso, uma perda de contexto. Logo, o significado e a especificidade do seu uso “original” podem ser evitados e tornados invisíveis quando se selecionam imagens de um arquivo que são depois reproduzidas num filme de apropriação. Assim, a combinação de várias imagens-documento num filme de apropriação cria novos significados que vêm suplantar os anteriores. Logo, o filme, tal como o arquivo, funciona como uma espécie de “casa de limpeza de significados”<sup>116</sup>. Por isso, quando o espectador reconhece no filme “documentos de arquivo” cria-se a oportunidade de múltiplas leituras desse mesmo documento.

Esta reformulação de “imagens de arquivo” e de “documentos de arquivo”, proposta por Baron é aqui abordada como uma possível “ferramenta” para a leitura dos filmes que foram apresentados ao longo desta tese. No entanto, esta perspectiva do espectador deve ser feita tendo em conta que as imagens-documento inseridas nestes filmes não são objetos com qualidades inerentes, mas sim objetos constituídos pela experiência do próprio espectador. Como imagens de arquivo podem ser utilizadas e reutilizadas em filmes diferentes e para vários propósitos, também o espectador atribui diversos significados e interpretações a essas mesmas imagens. Se a experiência de disparidade temporal, que coloca diferentes momentos no tempo em contato, ou de disparidade intencional, que subverte o uso original do documento, são dominantes, o “efeito de arquivo” oferece a promessa da verdade de uma mensagem enviada de outro tempo ou lugar e, paralelamente, habita no campo instável da percepção de um determinado espectador.

---

<sup>116</sup> Allan Sekula, “Reading an Archive”, 445

## Conclusão

Como se pôde verificar num primeiro momento desta tese, os termos “documentário” e “arte” caminharam paralelamente cruzando-se ocasionalmente, mas, amiúde foram entendidos como opostos. A principal dúvida relativamente ao uso de estratégias documentais no campo da arte foi, precisamente, a definição do estatuto do documentário enquanto arte. Como Olivier Lugon pôde constatar, desde o início da fotografia o documentário está “para além da arte e, no entanto, muito parte dela.” O que se coloca em causa neste momento, não é definir exatamente se documentário é arte, mas sim que transformações ou alternativas pode o documentário oferecer neste contexto, especialmente como uma forma de questionar continuamente as imagens e não tomar como garantidas certas verdades que podem ser apenas o resultado de uma construção da realidade.

Os filmes de Filipa César, Hito Steyerl e Harun Farocki comentados ao longo desta tese ofereceram um campo limitado de estudo. No entanto, abriram caminho para várias questões, mais do que procurar uma resposta para todos os assuntos abordados foi o próprio processo de observar e questionar que constituiu o motor desta tese. Numa primeira abordagem observou-se que o valor documental das imagens usadas pelos artistas mencionados dependia fundamentalmente do seu contexto. Por si só, os documentos não são relevantes para a sua prática artística; eles tornam-se pertinentes apenas quando fazem parte de uma constelação narrativa mais complexa, especialmente quando esta narrativa tenta subverter uma ideia ou uma aceção histórica instituída e representativa de um tipo ideológico com o qual pretendem quebrar. Em seguida, questionou-se o que leva estes artistas a trabalharem a partir de realidades históricas existentes e a entrar ativamente na esfera social, a fim de produzir obras de arte, e verificou-se que esta prática reconhece a urgência de representar realidades específicas, manifestando um entendimento das ideologias e dos meios que as regem.

Questionou-se também sobre que tipo de imagens estes autores trabalham e procurou-se identificar as questões que lhes estão implícitas, bem como a forma como os autores as interrogam e que ferramentas usam no sentido de revelar evidências menos óbvias e, ainda, a forma como estas são recebidas pelo espectador. E verificou-se que noções de resistência, autoridade, veracidade e percepção são estruturais para a reconfiguração, interpelação e interpretação de estruturas e material de arquivo. Tendo isto em conta, Allan Sekula foi fundamental para compreender precisamente porque é que a estrutura do arquivo se tornou tão apelativa à prática artística. Sekula, enquanto teórico, oferece uma forma para olhar o



arquivo que muito se deve à sua prática como artista. O autor fala-nos do arquivo como uma “casa de limpeza de significados”, e a qualidade poética e imagética desta afirmação, permite uma porta de entrada para o filme de Filipa César. Por outro lado, permite também repensar os filmes de apropriação como outra forma de limpeza de significado, pois dentro destes a possibilidade de significação das imagens é liberada da sua intenção original e incorporada num novo contexto onde se produz uma nova narrativa subvertendo o seu contexto inicial. Com efeito, pôde-se concluir que esta prática, que traz estratégias documentais para o espaço da arte, tem a intenção de assegurar o contacto da obra de arte com os campos do político e do social. Por isso, usa um dispositivo que é essencialmente realista e que prova a relevância social da arte e a sua relação com o meio político. Por outro lado, questionar o arquivo enquanto conceito, abre caminho para se repensar o lugar do filme dentro e fora do arquivo, bem como na galeria e no museu.

Hito Steyerl trata outras questões ao comparar imagens documentais com imagens da cultura popular, cruzando-as de forma a que elementos ficcionais possam ser entendidos como documentos. Desta forma, Steyerl questiona o que a imagem provoca e como provoca, o que esconde e o que mostra e ainda como a imagem assume uma posição política no contexto artístico. Confrontada com a descontextualização da imagem da sua amiga Andrea Wolf, Steyerl apercebe-se de que vive num estado de verdades incertas e de imagens corruptíveis e, utilizando os próprios mecanismos que terão levado a essa descontextualização, a autora demonstra que as imagens excluídas do arquivo oficial também funcionam como ferramentas eficazes para uma luta ideológica. Neste sentido, Steyerl rejeita as fronteiras entre realidade e ficção para repensar a forma como se faz documentário, concluindo que é nesta indefinição que consiste a sua força e sucesso. Foi determinante o contributo de Jacques Rancière para perceber esta relação entre realidade e ficção que Steyerl sugere. Segundo Rancière, o documentário, em vez de tratar o real como um efeito a ser produzido, trata-o como um facto a ser compreendido. A forma como o faz é investigando o modo como a História é produzida ao contrário de incutir no espectador a impressão de estar a lidar com a História. Esta afirmação é uma ferramenta útil para compreender como as imagens podem ser lidas hoje, respondendo, de alguma forma, à questão que encerra o filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. Neste filme, verificou-se que através da ambivalência da comparação Farocki atua sobre as imagens descobrindo na semelhança o diferente. Detectar, documentar e reconstruir, bem como provar, testar, demonstrar e testemunhar são outras ferramentas possíveis à leitura das imagens e que este autor utiliza frequentemente nos seus filmes.

Em suma, o estado indeterminável das imagens apropriadas por Harun Farocki, Filipa César e Hito Steyerl, aqui enunciados como exemplos desta prática, ilustram a complexidade do seu relacionamento com o documento. Estes autores complicam o estatuto da imagem-documento, deixando claro o quanto a leitura de uma imagem é baseada na capacidade de a localizar temporalmente e de deduzir as intenções que esta possa conter. Ao mesmo tempo, é esta leitura que determina se ocorre ou não o “efeito de arquivo”, e dá origem a uma experiência particular das imagens apresentadas. Quando a disparidade temporal e a disparidade intencional, identificadas por Jaimie Baron, como partes constituintes desse “efeito de arquivo”, são incertas, o espectador é confrontado com uma luta constante em torno do reconhecimento ou não da competência do registo documental.

Por último, resta apenas concordar com Jacques Derrida concluindo que os “novos arquivistas” são os responsáveis pela anulação de uma hierarquia de preposições dentro do arquivo, ao mesmo tempo que promovem uma mobilidade, flexibilidade e diferenciação na prática artística. Se se procurasse especificar um ponto em comum nestes filmes, poder-se-ia constatar-se que, apesar da sua prática artística ter como base um cariz documental, a multiplicidade de formas que as transformações no arquivo e no documento trazem para arte a um nível global, são infinitas.



## BIBLIOGRAFIA

### Livros

Bruzzi, Stella, *New Documentary, A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2000

Demos, T. J., *The Migrant Image, The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Londres: Duke University Press, 2013

Lind, Maria; Steyerl, Hito, (ed.), *The Green Room - Reconsidering the Documentary and Contemporary Art*. Berlim: Sternberg Press and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008

Renov, Michael, *The Subject of Documentary*. Mineapolis: University of Minesota Press, 2004

Steyerl, Hito, *The Wretched of the Screen*. Berlin: Sternberg Press, 2009

### Capítulos de Livros

Badiou, Alain, “The Passion for The Real and the Montage of Semblance” in *The Century*. Londres: London Polity Press, 2007

Benjamin, Walter, “The Language as Such and on Language of Man” in *Selected Writings, Volume 1, 1913-1926*. Cambridge: Harvard University Press, 1997

Benjamin, Walter, “The Author as Producer” in *Understanding Brecht*. Londres, Verso, 1998

Benjamin, Walter, “Theses on the Philosophy of History”, in *Illuminations*, ed. Hanna Arendt. Nova Iorque: Schocken Books, 1968

Benjamin, Walter, “Thirteen Theses Against Snobs”, in *One Way Street and Other Writings*, trad. Edmund jephcott e Kingsley Shorter. London, NLB, 1979

César, Filipa, “From Bronze into Celluloid” in *Living Archive*. Berlim, Arsenal – Institut für Film und Videokunst, b\_books, 2013

Deleuze, Gilles, “A New Archivist, (The archaeology of knowledge)” in Michel Foucault (1) *Critical Assessments*, ed. Barry Smart. Nova Iorque, Routledge, 1994.

Didi-Huberman, George, “How to Open Your Eyes”, in *Harun Farocki – Against What? Against Whom?* ed. Antje Ehmannand KodwoEshun. Londres: Koenig Books, 2009

Farocki, Harun, *Working on the Sightlines*, ed. Thomas Elsaesser. Amesterdão: Amsterdam University Press, 2004

Nichols, Bill, "Documentary Modes of Representation" in *Representing Reality*. Estados Unidos da America: Indiana University Press, 1991

Rancière, Jacques, "Marker and the Fiction of Memory," in *Film Fables*. Nova Iorque: Berg Publishers, 2006

Sekula, Allan, "Reading an Archive: Photography between labour and capital," in *The Photography Reader*, ed. Liz Wells. Nova Iorque: Routledge, 2003

Sekula, Allan, *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works 1973-1983*. California: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1984

### **Catálogos de Exposições**

Enwezor, Okwui, "Archive Fever, Photography Between History and the Monument" in *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, Catálogo Exposição. Nova Iorque: International Center of Photography, 2008

Farocki, Harun. *Por uma politização do olhar*, (Catálogo de exposição, Cinemateca Brasileira e CINUSP "Emídio Mourão" 17 Set a 3 Out, 2010)

Okwui Enwezor, "documenta 11: Documentary and the "Reality Effect"" in Mark Nash, Catálogo da exposição *Experiments with Truth*, na Fabric Workshop and Museum, Dez 2004 a Mar 2005. Filadelfia, 2004

Farocki, Harun. *A Cruz e a Prata*, (texto da folha de sala da exposição na Galeria Lumiar Cité, Maumaus, 2011)

### **Dicionário**

*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Temas e Debates, 2005

### **Artigos de Revistas**

Blümlinger, Christa, "L'attrait de plans retrouvés", in *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 24, n. 2-3, primavera 2014, 69-96

Cunha, Paulo, "Guiné-Bissau: as Imagens Coloniais" in *Os Cinemas dos Países Lusófonos*, ed. Jorge Luiz Cruz; Leandro Mendonça. Rio de Janeiro: Edições LCV, 2013

Gunning, Tom, "What's the Point of an Index? Or, Faking Photographs", in *Nordicom Review*, vol. 5, no.1/2, September, 2004

## Artigos de Jornais Online

Zryd, Michael. "Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99", *The Moving Image* Volume 3, Number 2, (2003): 40-61. Acedido Jun 26, 2014.

doi: 10.1353/mov.2003.0039

Foster, Hal. "An Archival Impulse", *October*, Vol 110 (2004): 3-22. Acedido Ago 13, 2014.

<http://www.jstor.org/stable/3397555>

Matzen, Pernille Lystlund, "Practicing Intellectual Martial Arts or, The Wrecked Gestures of Liberation: Hito Steyerl's November" in *Interventions, The online Journal of Columbia University's pos-graduate programe in modern art*, Jul 2014. Acedido em Ago 2014.

<http://interventionsjournal.net/2014/07/03/practicing-intellectual-martial-arts-or-the-wrecked-gestures-of-liberation-hito-steyerls-november/>

Farocki, Harun, "Phantom Images," in: *Public*, Number 29, 2004: 12-24. Acedido em 07 Jul 2014.

<http://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/public/article/view/30354>

Derrida, Jacques, "Archive Fever: a Freudian Impression", in *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 Summer. The Johns Hopkins University Press, 1995, 9-63. acedido em 12 Jun 2014

<http://www.jstor.org/stable/465144>

Rancière, Jacques, "When We Were on The Shenandoah," in *Grey Room* 52 (Summer 2013), 130-131. Acedido em 11 Dez 2014.

<http://www.mitpressjournals.org/toc/grey/-/52>

e-flux. "Editorial - Harun Farocki." Acedido Nov 7, 2014.

<http://www.e-flux.com/journal/editorial-harun-farocki/>

## Internet

Aljazeera, "Kurdish rivals unite to fight Islamic State". Acedido a 14 Novembro 2014.

<http://www.aljazeera.com/news/middleeast/2014/08/iraq-turkey-kurds-fight-islamic-state-201481581133776796.html>

César, Filipa: "Luta ca caba inda", Jeu de Paume. Acedido em 8 Ago 2014, <http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1639>

Documenta Archive. Acedido em 12 Ago 2014

[http://www.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv\\_e/07895/index.html](http://www.stadt-kassel.de/miniwebs/documentaarchiv_e/07895/index.html)

Okwui Enwezor, “The Artist as Producer in Times of Crisis”, 2004. Acedido em 17 Nov 2014.

<http://www.darkmatterarchives.net/wp-content/uploads/2011/02/Enwezor.AuthorProd..pdf>

Princípio Potosi. “Curatorial Statement”. Acedido em 12 Ago 2014,

<http://potosiprincipleprocess.wordpress.com/curatorial-statement-september-2010/>

Steyerl, Hito, “Documentarism as Politics of Truth“. Acedido em 8 Jun 14.

<http://www.eipcp.net> 05/2003,

Steyerl, Hito, “Truth Unmade: Productivism and Factography”, (eipcp.net, 2009) acedido em 19 Set 2014

<http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/en>

Steyerl, Hito, “Documentary Uncertainty”, Re-Visions # One, 2007. Acedido em 11 Dez 2014.

<http://revisiones.imaginarrar.net/spip.php?article37>

“Vinegar Syndrome” in *National Film Preservation Foundation*. Acedido em 17 Jun 2014.

<http://www.filmpreservation.org/preservation-basics/vinegar-syndrome>



## APÊNDICE A: Corpus (recurso a dispositivos de imagem)



Fig. 1 – Fotograma do filme *Cacheu* de Filipa César. (Berlim, 2012)  
(Imagem das estátuas coloniais representando Teixeira Pinto, Honório Barreto, Nuno Tristão e Diogo Cão, na Guiné-Bissau)



Fig. 2 – Fotograma do filme *Cacheu* de Filipa César. (Berlim, 2012)  
(A atriz Joana Barrios coloca-se entre o projetor e a parede, recebendo o efeito da luz da projeção das imagens das estátuas.)



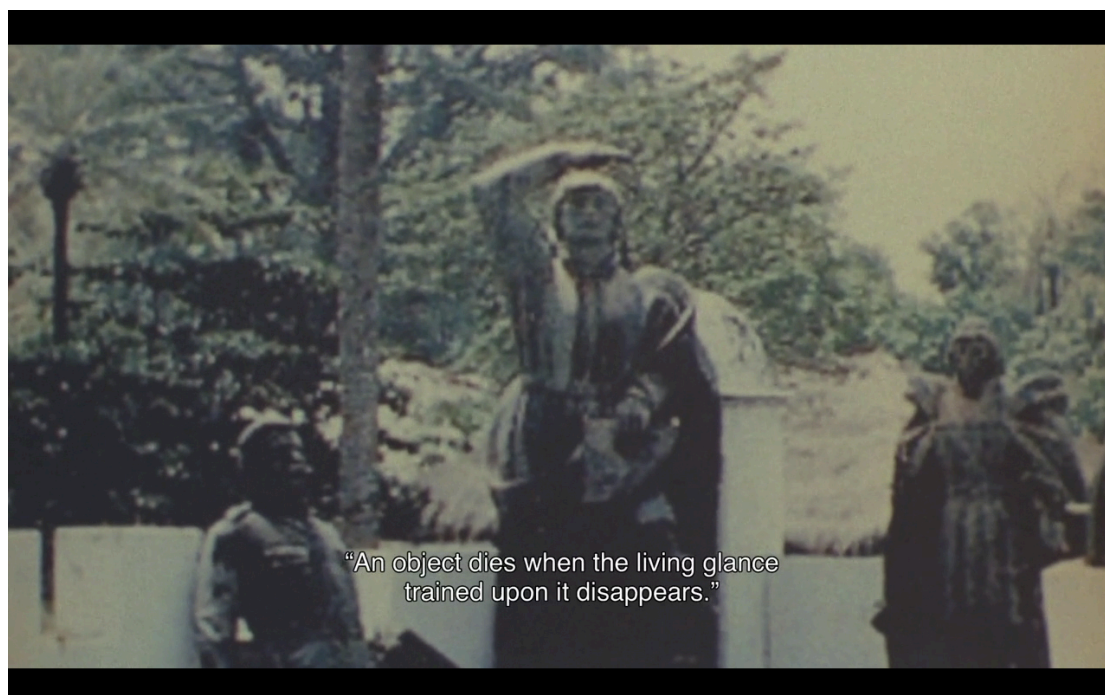


Fig. 3 – Fotograma do filme *Cacheu* de Filipa César. (Berlim, 2012)  
(Citação de *As Estátuas Também Morrem* de Alain Resnais e Chris Marker: "Uma estátua morre, quando o olhar vivo que sobre ela pousou desaparece")



Fig. 4 – Fotograma do filme *Cacheu* de Filipa César. (Berlim, 2012)  
(Cena do filme *Sans Soleil*, realizado por Chris Marker em 1983, em França. "A História deita fora as suas garrafas vazias pelas janelas.")



Fig. 5 Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
(Cena com Andrea Wolf do primeiro filme de Hito Steyerl)



Fig. 6 – Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
(Cena retirada do filme de Russ Meyer, *Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, realizado por Russ Meyer em 1965, nos Estados Unidos da América)



Fig. 7 – Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
(Imagem retirada de um filme documental sobre o movimento de resistência curdo onde Steyerl responde ao pedido do realizador colocando o lenço ao pescoço e mostrando complacência pela causa da sua amiga Andrea Wolf.)



Fig. 8 – Fotograma do filme *October (Ten Days that Shook the World)*, realizado por Sergei M. Eisenstein (1928, União Soviética)





Fig. 9 – Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
(Imagem da entrevista a Andrea Wolf num campo de guerrilha no Curdistão.)



Fig. 10 – Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
(Imagem de cena de manifestação do movimento de resistência curda, autor desconhecido)

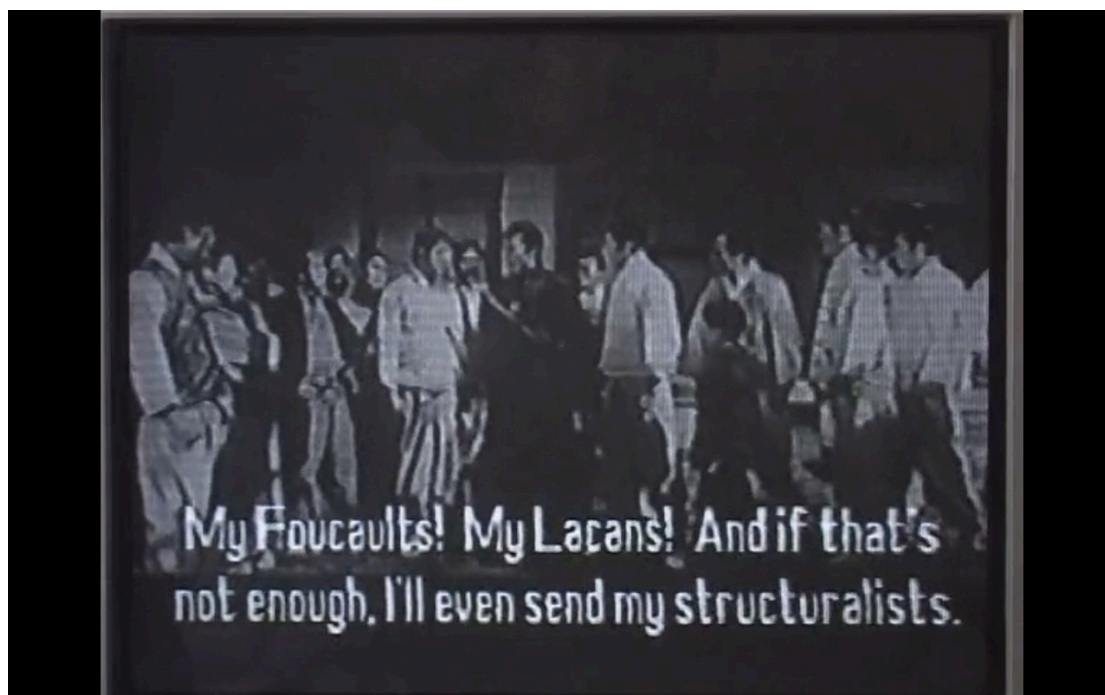


Fig. 11 – Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
 (Imagem retirada do filme *La dialectique peut-elle casser des briques?*, realizado por René Viénet, em 1973)

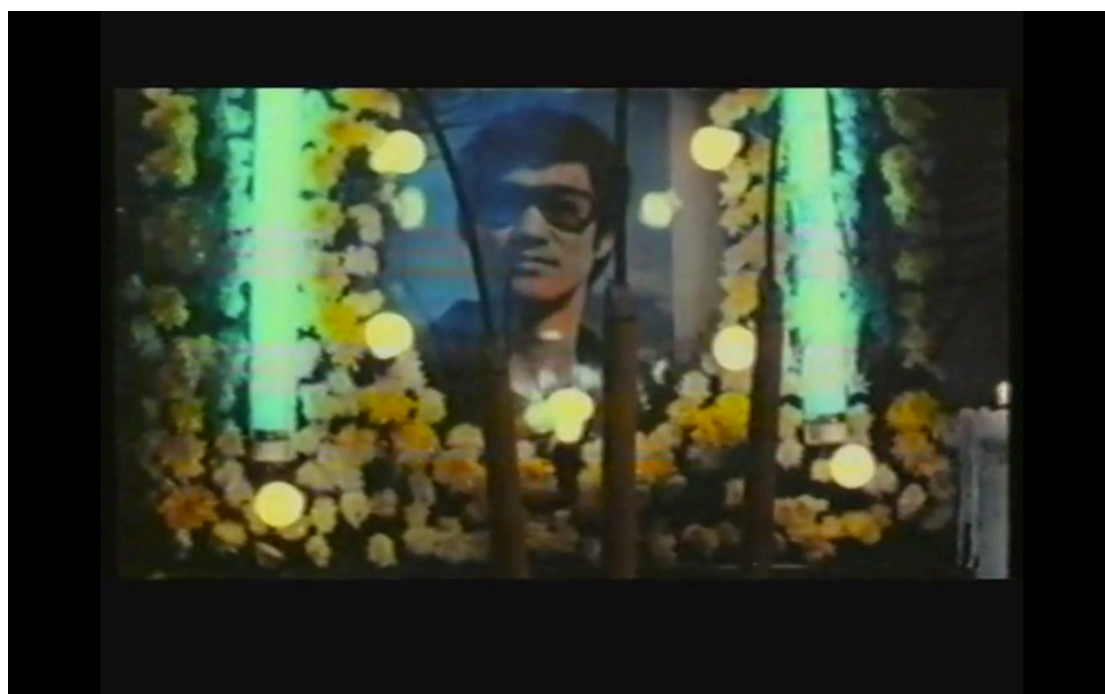


Fig. 12 – Fotograma do filme *November* de Hito Steyerl. (2004, Berlim)  
 (Imagem do enterro de Bruce Lee)





Fig. 13 – Gaspar Miguel de Berrío, *Descrição de Serro Rico e Villa Imperial Villa de Potosí*. 1758, óleo sobre tela, 262 x 181cm. Museu Colonial Charcas da Universidade São Francisco Xavier, Sucre, Bolívia

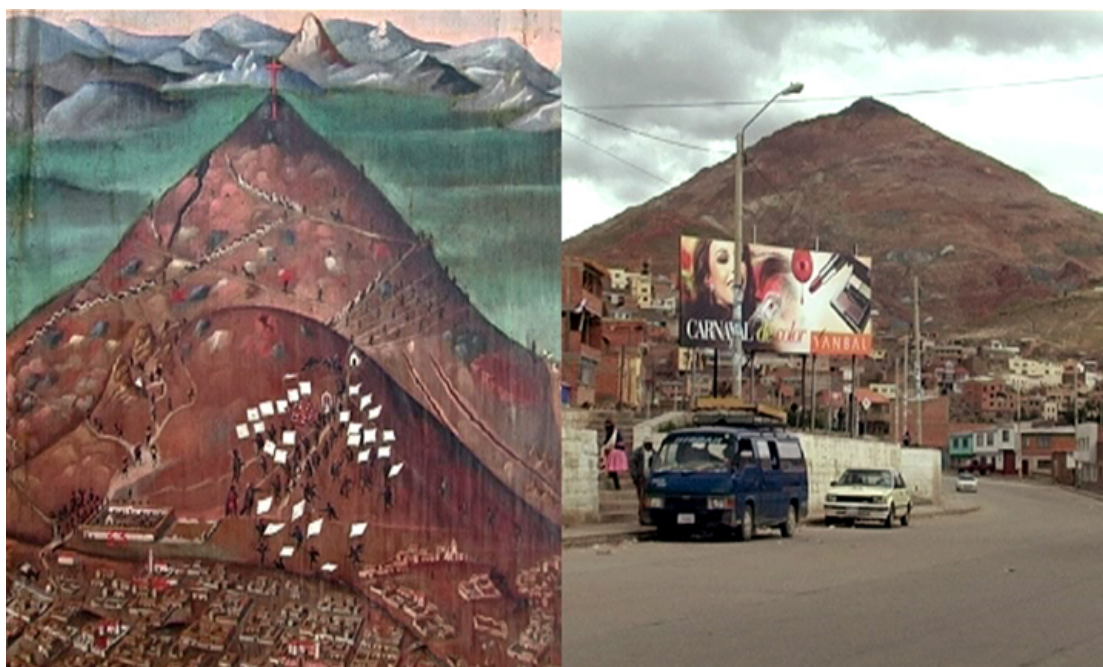


Fig. 14 – Fotograma do filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. (2010, Berlim) (De um lado da imagem a montanha pintada do quadro de Berrío, do outro lado, imagem captada com câmara de vídeo pelo realizador no local de Potosí.)



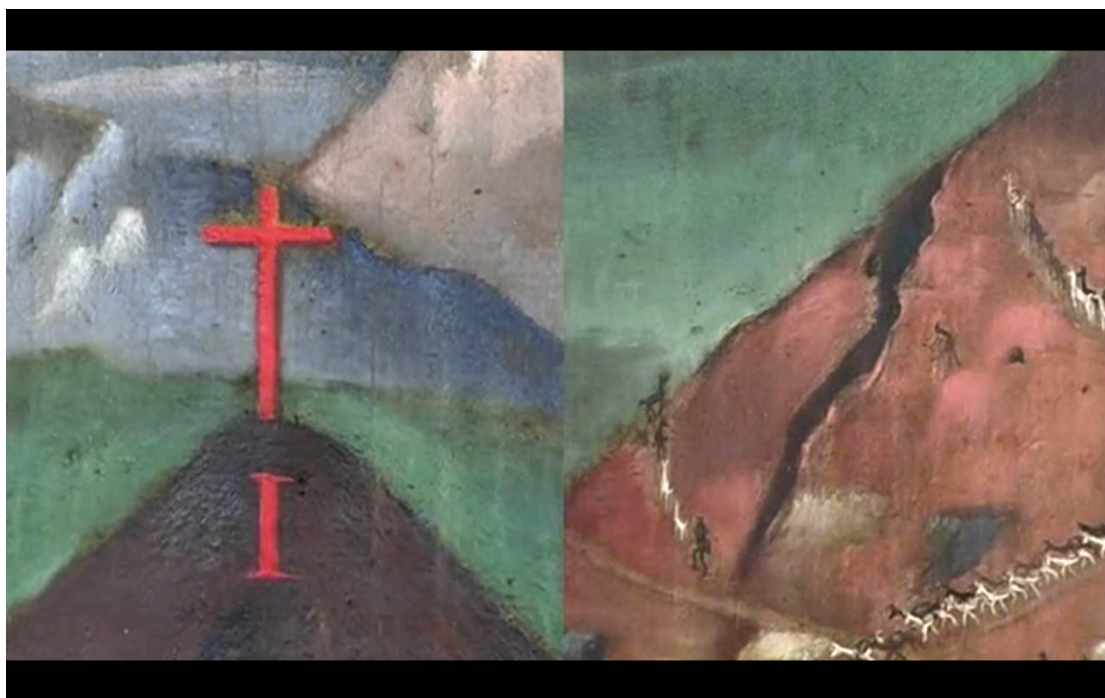


Fig. 15 – Fotograma do filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. (2010, Berlim)  
(Pormenores do quadro de Berrío: de um lado a cruz no topo da montanha, do outro, a representação da gruta que deu acesso pela primeira vez à prata.)



Fig. 16 – Fotograma do filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. (2010, Berlim)  
(Comparação entre a imagem do quadro e a imagem contemporânea da mesma montanha. O realizador, na imagem da direita assume o mesmo ponto de vista que o pintor no séc. XVIII.)

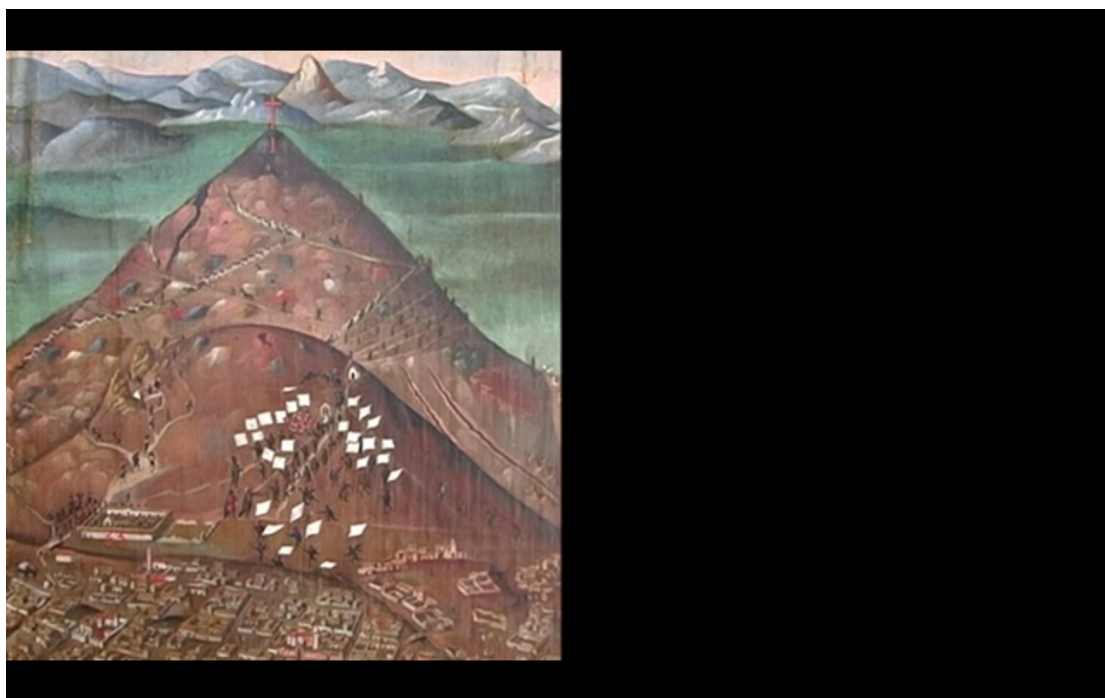


Fig. 17 – Fotograma do filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. (2010, Berlim)



Fig. 18 – Fotograma do filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. (2010, Berlim)  
(Vestígios do aqueduto que já figurava no quadro de Berrío no séc. XVIII)





Fig. 19 – Fotograma do filme *Nicht lösbares Feuer*, realizado por Harun Farocki, (1969, Alemanha)



Fig. 20 – Fotograma do filme *A Cruz e a Prata* de Harun Farocki. (2010, Berlim)  
(Pormenores do quadro de Berrío da representação das classes sociais em Potossí)

## APÊNDICE B: Filmografia

*Before your Eyes: Vietnam*, realizado por Harun Farocki, (1982, Alemanha)

*Cacheu*, realizado por Filipa César, (2012, Alemanha)

*Cruz e a Prata (A)*, realizado por Harun Farocki, 2010, Alemanha)

*Faster, Pussycat! Kill! Kill!*, realizado por Russ Meyer (1965, Estados Unidos da América)

*Game of Death (The)*, realizado por Bruce Lee, (1978, Estados Unidos da América)

*Indistinguishable Fire (The)*, realizado por Harun Farocki, (1969, Alemanha)

*In Girum Imus Nocte et Consumimur Igni*, realizado por Guy Debord, (1978, França)

*La dialectique peut-elle casser des briques?*, realizado por René Viénet (1973)

*La Société du Spectacle*, realizado por Guy Debord, (1974, França)

*Les Statues Meurent Aussi*, realizado por Alain Resnais e Chris Marker (1953, França)

*Mortu Nega*, realizado por Flora Gomes, (1988, Guiné-Bissau)

*November*, realizado por Hito Steyerl, (2004, Alemanha)

*October (Ten Days that Shook the World)*, realizado por Grigori Aleksandrov, Sergei M. Eisenstein (1928, União Soviética)

*Sans Soleil*, realizado por Chris Marker (1983, França)

## APÊNDICE C: Entrevista I

- Excerto da transcrição da entrevista concedida por Filipa César à autora da tese (Set. 2014, Lisboa)

Sara Magno (SM): Onde entra o lado mais ficcional no teu trabalho e em particular no teu filme *Cacheu*?

Filipa César (FC): Isto são tudo ficções... Ou seja, são tudo narrativas à base de... qualquer coisa. Tenho muita dificuldade em relação à divisão entre o que é ficcional e o que é documental. São questões que são mais impostas do que questões que eu própria coloque. Obviamente de que no trabalho com a Joana [Barrios], não há propriamente uma encenação. Quando lhe dou um texto, não lhe digo, tens que ler desta ou daquela forma. No caso de *Cacheu* o que aconteceu é que houve uma ideia de montagem que é feita antes das filmagens. A ideia era: como é que é possível criar um voz-off que esteja, ao mesmo tempo, dentro do filme. A forma daquela peça resultou de questões formais que eu me estava a questionar. Como é que eu posso montar antes e não depois, como é que posso introduzir a voz-off, que comenta as imagens, dentro da própria imagens e não fora. Isto tem a ver com a própria utilização da voz-off em vários filmes coloniais. Esta é uma voz autoritária que conta uma história que é, no fundo, uma ficção.

SM: Alguns autores chegam mesmo a chamar à voz-off “the voice of god”, uma voz sem corpo. Foi no sentido de desmantelar esta ideia que decides dar corpo à voz?

FC: Sim, como tinha visto muitos destes filmes senti necessidade de colocar a voz-off dentro do filme. Harun Farocki também faz isso, mas é uma coisa completamente diferente...

SM: Em *Cacheu* a Joana Barrios aparece entre duas camadas de filme, ou seja, entre a projeção e o filme final. Acho que este filme é interessante porque é criado a partir das relações que vais tecendo com as estátuas que encontras em *Cacheu* e outros filmes ou fotografias onde as vais reconhecendo. E estas as histórias que vais recolhendo e colecionando encontram-se reunidas no filme.

FC: Sim, é como se estas estátuas tivessem várias vidas paralelas no cinema. (...) O sítio onde eu encontro as estátuas fica a três quilómetros, numa zona um bocado inóspita e difícil de aceder. Há uma aldeia de ex-escravos que fugiu de *Cacheu* - pois era uma concentração de mercado de escravos para seguirem para as Américas (...) que se manteve, e que continuam a contar a história de *Cacheu*. Um dia ainda gostava de lá ir. Nunca se fala de escravatura em Portugal, nunca é um tema muito presente na nossa vida e, no entanto, a maior parte de todas as riquezas que temos aqui foram criadas devido a trabalho escravo. É interessante que o fim da escravatura coincide, ou pelo menos a sua formalização, com a conferência de Berlim, que foi há 130 anos. Estamos a celebrar o aniversário este ano. Estamos também a comemorar os 100 anos da segunda guerra mundial e, tanto a conferência de Berlim como a primeira guerra mundial, é uma espécie de cortar do bolo, distribuir o bolo africano pelos países europeus. No entanto, não existe sequer uma secção nos jornais sobre a conferência de Berlim, onde se poderia passar facilmente duas semanas a falar sobre este tema.

Não sei se há muita gente que conheça a data 1884 e Portugal teve um papel super ativo na organização e nas discussões desta conferência.

SM: O arquivo do arsenal de Berlim também está de alguma forma relacionado com esta história?

FC: O arquivo do arsenal é um arquivo muito experimental, um arquivo que tem muito material diferente, mas também muito conotado com uma geração do final dos anos sessenta de cinéfilos politizados que se centraram muito em filmes americanos experimentais, e também tem muito cinema político da América do Sul, mesmo coisas africanas, vietnamitas... e o próprio nome Arsenal, que significa o cinema como arma, vem daí. O arquivo do arsenal é um arquivo muito particular, porque era um arquivo privado que foi institucionalizado, mas que continua a ter a liberdade de ser um arquivo que mexe nos filmes, aliás eles fizeram um projeto que se chamava *Living Archive*, onde o Harun Farocki participou, assim como a Hito Steyerl participou, eu e mais outras trinta pessoas também participaram, em que nos foi pedida uma reflexão sobre o arquivo do arsenal. No meu caso, peguei num filme que já lá estava e juntei-lhe mais umas 50 horas de filme do arquivo do INCA (Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual) da Guiné-Bissau.

SM: É deste contexto que nasce o filme Cacheu?

FC: O Cacheu foi realizado nesse contexto mas depois nem sequer o apresentei no *Living Archive*, ou seja, ele nem sequer tinha sido feito para o *Living Archive*, mas como eu estava em processo com o arquivo da Guiné, acabou obviamente por estar ligado.

SM: Qual é então a relação com a conferência “What happend in 2081?”?

Isso foi um dia de conferências realizado só com mulheres, e organizado por um grupo de amigos que antes já tinham realizado um projeto há três meses que eu também participei que se chamava 80-81, sobre a revisitação de eventos de 1980-81. Por exemplo, um dos eventos foi a visita do Papa a Fátima, onde eu e a Joana Barrios fazemos uma performance em direto para Nove Iorque. Foi também o ano em que, por causa das cinzas do vulcão na Islândia, ninguém se conseguia mexer na Europa, eu participei em vários eventos que eles publicaram: em doze meses fizeram onze publicações. Outra, em que eu também participei, tinha a ver com Chris Marker e com um filme que ele fez em 1980, o *San Soleil*. Havia toda uma ligação e, por isso, foram dois projetos que para mim se cruzaram. Mas, ainda em relação a *Cacheu*, há um lado ficcional no filme que têm a ver com a forma assertiva com que a Joana Barros apresenta o texto. Eu queria criar uma espécie de contraste entre a autoconfiança dela, que tem um tom quase científico, e o próprio discurso, ou seja, criar um contraste entre o discurso e a forma como o discurso é produzido. Na verdade ela não está a falar nada de científico, aquilo são tudo especulações. Eu gosto muito do texto de *Cacheu*, que foi escrito num dia, aliás todo o filme foi feito numa semana, mas gosto, porque acho que eu o discurso contrasta com a forma como ele é apresentado o que, por sua vez, criou alguma irritação.

SM: Tiveste alguma tipo de má recepção neste filme relativamente a isso?

FC: Tive críticas em relação a isso, exatamente.

SM: Será que isso tem a ver com o facto de dares um corpo à voz-off e isso trazer alguma estranheza à recepção do filme?

FC: Sim, mas também trago uma figura que tem uma determinada identidade, é uma mulher e há toda uma codificação daquela figura.

SM: Há um texto de Stella Bruzzi que fala precisamente sobre a voz-off no documentário, referindo que influência o pensamento ou a recepção do documentário, pois à partida os objetos deveriam falar por si próprios e funcionar como altifalantes daquilo que representam. Depois, a certa altura, alguns autores começaram a usar a voz-feminina em alternativa à masculina, que era a mais frequente, procurando subverter essa questão da autoridade localizada no homem branco que olha o outro partindo de uma posição privilegiada.

FC: Sim, aliás, há um filme muito interessante que fala essencialmente sobre isso da Trinh T. Minh-ha, *Reassemblages*, que tem um discurso muito interessante sobre a desconstrução do discurso no próprio documentário.

SM: Outro texto que me ajudou a dar sentido ao teu trabalho é *The Archive Effect*, de Jamie Baron e que fala de dois tipos de disparidades no cinema de apropriação. Esta autora vê o documentário como um efeito produzido na recepção que o espectador tem desses documentos e como é possível construir ou ficcionar a ideia de imagem de arquivo. Uma das estratégias referidas tem a ver com a criação de uma disparidade temporal a partir da apresentação de diferentes qualidades do filme, por exemplo, a cores ou a preto e branco, e a outra é uma disparidade intencional, que tem a ver com a intensão original daquele objecto e uma reapropriação ou reutilização para um novo contexto.

FC: Exato, tem a ver com o facto de não querer apenas mostrar aquelas imagens, de não criar um acesso às imagens. Queria, no fundo, criar uma coisa diferente. Queria transmitir que elas foram feitas, foram criadas para um certo contexto, mas não quero reproduzir o contexto. Ou seja, não queria reproduzir aquele gesto.

SM: Mas existe no teu trabalho algum gesto de preservação ou de recuperação do arquivo?

FC: Eu não estou a preservar. Aquilo que fizemos no arquivo da Guiné-Bissau não foi recuperar um arquivo. Porque em termos oficiais, ou em termos científicos, no mundo do cinema e do arquivo cinematográfico, aquilo já não é um arquivo, aquilo é lixo. Aquilo é uma coisa que qualquer arquivista iria dizer que é material contaminado e não vale nada, ou então precisávamos de milhões e milhões para recuperar no sentido de dar a estas imagens uma forma hipoteticamente original. E nós não fizemos isso porque não tínhamos dinheiro nem tínhamos interesse, não é só uma questão estética mas é uma questão política e intencional que foi a de fazer uma documentação do estado daqueles filmes. Nós digitalizamos mesmo com bolor e com contaminação do síndrome vinagre. A intensão foi a de documentar o estado das coisas, isto é, tudo o que está inscrito naquelas imagens, ou seja, os quarenta anos que aquele material não foi usado.

SM: E portanto também fica inscrito o momento em que aqueles filmes foram encontrados.

FC: Exatamente. Por isso eu digo que nós não recuperamos o arquivo da Guiné-Bissau, nós documentamos um estado do arquivo e voltamos a devolver tudo outra vez e, se calhar, agora vem alguém com milhões e recupera aquilo, mas nós não o fizemos.

SM: Então, a diferença está entre recuperar e documentar o estado do arquivo?

FC: Para mim é importante fazer esta distinção porque senão parece que eu sou arquivista e tenho a intenção de recuperar o arquivo. Mas não foi nada disso, nós basicamente só catalogámos as coisas como foram encontradas, demos um número a cada coisa e digitalizamos, mais nada. Depois, pegámos nalgumas coisas que os próprios realizadores disseram que queriam mostrar e eles próprios fizeram uma leitura desses filmes.

SM: Mas, faz parte do processo, ou seja, da mesma forma que um realizador de cinema documental recolhe factos ou testemunhos e entrevistas, no teu caso, faz sentido a documentação dos resíduos ou dos vestígios do cinema num determinado espaço ou contexto e ver o que é que existe ou o que é que subsiste.

FC: Para mim, foi importante porque aqueles filmes estão ali em ruína e tinham uma agenda qualquer que nós depois não reproduzimos, mas é uma agenda muito particular. Neste momento estou a tentar fazer um livro sobre isso, mas ainda não sei onde irei buscar o dinheiro para financiamento - quer dizer já tenho uma parte do dinheiro para o financiamento desse livro - mas seria um livro com a documentação de todos os eventos que fizemos à volta dos arquivos que não têm forma, ou seja, a única maneira possível de o mostrar é na forma de livro, acho eu. Mas, voltando a *Cacheu*, é importante referir o facto de ter sido gravado em bobina de película. Interessou desdobrar um rolo de película e que não houvesse montagem. Portanto, a montagem é uma coisa anterior, ou seja, tem esse lado entre aquilo que se regista e aquilo que está a acontecer ficar num momento de contacto. Isto tem, ao mesmo tempo, um lado de experimentação do momento que me interessou.

SM: Mas, o facto de filmares em 16mm, que é um material que usas repetidas vezes ao longo do teu trabalho, tem alguma razão em particular?

FC: Tem várias. Mas, também tem um lado saudosista que me irrita. O que me interessou daquele processo foi a ideia de condensar um evento num objeto material físico que só tem aquela duração e, portanto, há ali uma economia qualquer, que é um bocado contraditório porque agora é tão caro. Mas, não é filmar uma bobine como eu faço que é caro. Na realidade, fica até mais barato do que se filmar várias horas em DV ou HD. No entanto, o conceito tem que estar muito bem definido, logo tem que haver uma espécie de dogma em que a coisa tem que ser encaixada. Interessa-me fazer isto quando tenho uma ideia que é muito clara em relação a qualquer coisa que quero expor. Interessa-me a ideia do filme ser quase um gesto intelectual e que isso seja refletido no gesto de filmar. Ou seja, uma ideia que irá ser inscrita nestes 220

metros de película. Quase como se fosse possível desenrolar o cérebro e inscrever nesse material.

SM: Acontece o mesmo num filme que fizeste para uma residência nas Galapagos em que fazes um comentário, ou usas uma parte do livro *A invenção de Morel*...

FC: Sim, sim, também. *As Páginas Amarelas de Morel*. Aliás esse filme foi feito logo a seguir a *Cacheu*, e no mesmo espaço. Não tínhamos dinheiro nenhum e acho que foi esse filme que pagou o *Cacheu*, ou seja, as duas bobines que usei vieram todas do mesmo orçamento. Portanto, há todo um lado de economia aí também. Esse filme partiu de uma proposta que eu tinha feito no seguimento de uma viagem em que o guia me tinha contado umas histórias, e como eu tinha aquele livro na cabeça, que aliás foi o próprio Chris Marker que me trouxe, e disse que é o melhor livro que existe sobre cinema, não há mais nenhum. E é verdade. Acho que é a anunciação de tudo o que é o cinema, de tudo o que está condensado no cinema. Esta ideia das duas realidades que se sobrepõem, a ideia de percepção, o amor que está nesses dois mundos um real e um não real. A memória, a ideia de reviver uma memória, está tudo ali. Acho que esse livro é a história do cinema feita no início do século XX. Estão ali todas as questões essenciais que estamos aqui a rebater. E a ideia de morte também, acho que este livro é na realidade também um relato da morte.

SM: Sim, no final há uma estranha sensação de morte pela forma como ele descreve a desmaterialização do corpo do personagem quase como a degradação material do próprio filme. Mas há também a ideia de continuação, uma espécie de pós-vida.

FC: Sim, na realidade eu acho que o livro começa com ele já morto e que aquilo é tudo uma espécie de memória pós-morte e as figuras que aparecem podem ser os espectadores que estão a ver um filme, quer dizer não se sabe, mas o livro coloca todas as questões que o cinema veio trazer.

SM: Tenho apenas uma última questão: qual achas ser o futuro da prática documental na arte contemporânea?

FC: Não sei... acho que há muitas coisas que estão agora ligadas às novas tecnologias, ao 3D e à possibilidade do transfere de uma situação. Se calhar já estávamos de alguma forma a responder a esta pergunta ao falarmos sobre a Invenção de Morel. Acho que a invenção de Morel é a resposta exatamente a isto, ou seja, tudo o que falamos acerca de uma espécie de reativação do documento como uma coisa que vem do passado e se transfere para o futuro. E esta sobreposição entre a realidade e o que está a ser gravado noutra altura e noutro local, se calhar, vai-se aproximar cada vez mais. E depois terá muito a ver com a forma como se atua nessa simultaneidade.